ХУДОЖНИКИ ГРУППЫ «ТРИНАДЦАТЬ»



«СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»

Художники группы «Тринадцать»

ДОМ ПЕЧАТИ (Никитский бул. 8а)

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ

13

Участв.: Гильдебрандт О. Н., Даран Д. Б., Зевин Л. Я., Кашина Надежда, Кашина Нина, Кузьмин Н. В., Лебедева Т. А., Милашевский В. А., Недбайло М. И., Расторгуев С. Н., Рыбченков Б. Ф., Юркун Ю. И., Юстицкий В. М.

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ 17 ФЕВРАЛЯ В 12 ЧАС. ДНЯ. ВЫСТАВКА ОТКРЫТА С 12 ЧАС. ДНЯ ДО 6 ЧАС. ВЕЧ. С 17 ФЕВРАЛЯ ПО 17 МАРТА. ВХОДНАЯ ПЛАТА: В ДЕНЬ ОТКРЫТИЯ — 1 РУБ., В ОСТАЛЬНЫЕ ДНИ — 30 КОП.

Художники группы «Тринадцать»

Из истории художественной жизни 1920–1930-х годов

Москва
«Советский художник»
1986

76С2
50Н

Автор вступительной статьи
и составитель
М.А.Немировская

Макет и оформление
художника
Виктора Марковского

Н $\frac{4903040000-014}{084(02)-86}$ 54-85

Содержание

Обращение к наследию, к страницам советской художественной жизни прошедших лет имеет не только академический интерес, опыт прошлого живет и в современности. Исследования самых разных жанров — исторические очерки, монографии, публикации, предпринимаемые нашими искусствоведами, служат воссозданию объективной картины развития советского искусства. А это невозможно без учета всей суммы явлений и фактов художественной жизни на каждом из его этапов.

До 1932 года, до создания единого Союза советских художников, творческое и общественное бытие мастеров искусства в основном реализовывалось в рамках различных объединений. История и роль крупнейших из этих объединений давно и тщательно изучаются, неоднократно издавались материалы и монографии, например, об АХР, ОСТе. Но наше представление об этих годах было бы неполным, лишенным оттенков, схематичным, без обращения к объединениям и группировкам менее значительным.

К истории группы «Тринадцать» исследователи уже обращались (см. раздел «Библиография»). В настоящем издании предпринята попытка более широко и полно осветить этот эпизод становления советской графики.

Мы назвали книгу «Художники группы «Тринадцать», так как стилистические особенности, порожденные духом этого объединения, прослеживаются в творчестве его мастеров и за пределами жестких хронологических рамок ее выставочной деятельности.

М. Немировская

Группа «Тринадцать». Из истории советской графики

В книге, предлагаемой вниманию читателей, собраны материалы и документы, относящиеся к жизни и деятельности художников (преимущественно графиков), входящих в одно из выставочных объединений рубежа 20—30-х годов. По числу участников первой выставки группа получила наименование «Тринадцать».

Яркая, творчески активная художественная жизнь 20-х годов была одним из результатов завоеваний Октябрьской революции. Свойственный эпохе дух революционного энтузиазма, романтической приподнятости, ощущения близости художника многомиллионной массе новых зрителей и особой ответственности перед ними — все это в огромной степени стимулировало успешное развитие всего советского искусства послереволюционных лет.

Первое послеоктябрьское десятилетие по праву рассматривается как время замечательного расцвета в нашей стране искусства графики. Об этом свидетельствует многое: большое число крупных творческих индивидуальностей, обилие и разнообразие самих форм графического искусства, наконец существование определенных локальных графических школ (прежде всего в Москве, Ленинграде). Выдающиеся живописцы, скульпторы, театральные художники разных поколений — от Андреева, Кустодиева, Петрова-Водкина до Дейнеки, Пименова, Тышлера — увлеченно работали в эти годы в рисунке и акварели. Чрезвычайно высокими достижениями отмечено искусство книжной графики — в произведениях художников, как связанных с традициями предоктябрьских лет, так и ярко выраженного новаторского склада (Фаворский и его многочисленные ученики в Москве; Лебедев и возглавлявшаяся им группа иллюстраторов детской книги в Ленинграде).

Особенное развитие получила в эти годы станковая графика как самостоятельная область искусства. Именно в станковой графике (гравюре, акварели, рисунке) проявился с наибольшей полнотой творческий дар таких мастеров, как Купреянов, Бруни, Г.Верейский, Митурич и другие. Отличительная черта станковой графики этих лет — жанрово-тематическое богатство и разнообразие. Многочисленные рисунки, серии произведений бытового жанра, запечатлевших житейские ситуации, уличные сценки; графические листы, внимательно и чутко фиксирующие общественно-политические сдвиги; циклы произведений лирически-задушевного, интимного плана — таковы некоторые жанрово-тематические грани творчества Лебедева и Конашевича, Купреянова и Бруни, Митурича и Дейнеки. Облик графики тех лет был бы неполным без упоминания об очень характерном для эпохи стремлении к созданию произведений возвышенно-романтического, монументально-героического плана. Это присуще художникам самых различных творческих индивидуальностей и ориентации — А.Кравченко, Мих. Соколову, М.Родионову, В.Чекрыгину, В.Фаворскому.

Высокие художественные качества советской графики рассматриваемого периода были обусловлены целым рядом причин. В числе первых следует назвать замечательные достижения в искусстве предшествующих лет: мастерство рисунка у таких корифеев отечественной живописи, как Репин, Серов, Врубель; деятельность членов объединения «Мир искусства»; произведения художников 1910-х годов (Б.Григорьев, Анненков, молодые Митурич, Бруни, Тырса), в творчестве которых самостоятельный рисунок стал играть очень существенную роль.

Характерной чертой времени были также сложность и противоречивость процессов, происходящих в художественной жизни, сталкивание и противобор-

ство в ней различных течений и направлений. Активную роль продолжали играть в те годы в советской графике (особенно в Ленинграде) мастера, непосредственно связанные с творческими установками «Мира искусства»: Остроумова-Лебедева, Чехонин, Митрохин, Г.Верейский, Воинов и другие. Во второй половине 20-х годов на облик ленинградской графики сильнейший отпечаток наложила деятельность Лебедева и его соратников по Ленинградскому отделению Детгиза. Произведения школы Лебедева в области иллюстрирования и оформления детской книги, принципиально новые в своей основе, отличались четкостью решения творческих задач, активностью и остротой художественного языка.

Центральное место в московской графической школе тех лет принадлежало Фаворскому, выдающемуся мастеру ксилографии, ставшему классиком советской книжной графики. Вкупе со своими учениками (Гончаровым, Ечеистовым, Пискаревым и другими) Фаворский формировал и определял, по словам исследователя, «будущее московской графической школы» [1]. Рядом с Фаворским в Москве в эти

[1] *Сидоров А.* Московская школа гравюры. Мастера современной гравюры и графики. Сборник материалов. Ред. Вяч. Полонского. М.-Л., ГИЗ, с. 402.

годы работали в гравюре такие художники, как Кравченкко, Фалилеев, Нивинский.

Многообразие и сложность художественной жизни рассматриваемого периода в какой-то степени нашли свое выражение в существовании многочисленных обществ и выставочных объединений. Так, в деятельности членов «Общества станковистов» (ОСТ) особенно рельефно проявились искания московской художественной молодежи тех лет. В рисунках Денисовского, Дейнеки, Пименова, Тышлера был ясно ощутим «плакатно-графический уклон», свойственный вообще искусству остовцев. Весьма заметным явлением художественной жизни Москвы и Ленинграда были выставки объединения «Четыре искусства». На них экспонировались работы крупнейших советских художников, в том числе рисунки и гравюры Фаворского, Кравченко, Нивинского, Тырсы, Бруни, Митурича, Львова, Купреянова. На рубеже 20—30-х годов в творческой эволюции этих художников, очень отличающихся друг от друга, наметилась общая тенденция к последовательной и четкой изобразительности пластического языка [2]. При этом его формы были

[2] См. об этом: Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений Галереи 1917—1927. Вводная статья А.В.Бакушинского. М.-Л., 1928, с. 5—18.

весьма разнообразны. Они включали в себя и традиции академического рисунка «яковлевско-шухаевского» толка (Тырса), и «живописную» графику, построенную на пятне и светотени (Купреянов, Лебедев), и декоративистские искания (Бруни), и линейный рисунок обобщенно-синтезирующего плана (Митурич). Особняком среди произведений художников-графиков 20-х годов стояли рисунки-эскизы Чекрыгина, основным стержнем которых, по словам Бакушинского, являлся «пафос образов революции, восстания».

Группа «Тринадцать» была одной из тех многочисленных группировок, выставочных объединений, обществ, которые существовали одновременно или сменяя друг друга на всем протяжении 20-х годов. Первая выставка была организована в 1929 году. Группа «Тринадцать» не принадлежала к числу крупных, широко известных художнических объединений тех лет, среди которых были такие значительные по количеству участников и размаху выставочной деятельности, как «Ассоциация художников революционной России» (АХРР) или «Общество станковистов» (ОСТ). Даже рядом с менее масштабными по числу участников объединениями («Маковец», «Четыре искусства», «Московские живописцы» и др.) группа занимала весьма скромное место. Как это явствует из названия, число членов объединения было невелико, деятельность по времени — непродолжительна [3].

[3] На трех выставках группы, учитывая все «приливы» и «отливы», участвовало в общей сложности не тринадцать, а двадцать один человек. Вышли в свет каталоги трех выставок: 1929, 1930, 1931 гг. Экспонировались две выставки — в 1929 и 1931 гг. О выставочной истории группы подробнее будет сказано ниже.

В отличие от других групп, возникновение «Тринадцати» не сопровождалось появлением каких-либо манифестов или деклараций, столь характерных для художественной жизни эпохи. По сравнению с другими обществами группа сформировалась достаточно поздно [4]. На рубеже 20—30-х годов в художественной жизни

[4] АХРР образована в 1922 году; ОСТ, «Четыре искусства»— в 1925 году.

страны начали усиливаться процессы консолидации, объединения. Это нашло выражение в известном постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» и последовавшем затем образовании Союза советских художников.

Группа «Тринадцать» возникла как объединение по преимуществу художников-графиков, ставящих определенные художественно-стилистические задачи в области рисунка. На фоне подъема тогдашней графики факт возникновения группы, особенно заинтересованной вопросами специфики рисунка,— явление примечательное. И в этом смысле ее деятельность, ее недолгая история не могут не привлечь внимания исследователей.

В искусствоведческой литературе, однако, деятельность «Тринадцати» освещена весьма скупо. Краткие сведения о некоторых членах группы имеются в книге А.А.Сидорова «Графика» [5], в «Истории русского искусства» [6], в одном из разделов монографии В.И.Костина «Т.А.Маврина» [7]. В книге статей и воспоминаний Н.В.Кузьмина «Штрих и слово» (1967) «Тринадцати» посвящена специальная глава [8]. В ней увлекательно, хотя и кратко, излагалась история полузабытого к этому времени объединения. В 1977 году составителем опубликована статья «Группа «Тринадцать» [9], в которой была сделана попытка уточнить историю объединения, определить его место в ряду других явлений советской графики рубежа 20—30-х годов.

[5] *Сидоров А.А.* Графика. М.—Л., Искусство, 1949, с. 69—71.

[6] История русского искусства. М., 1957, т. XI, с. 488.

[7] *Костин В.* Татьяна Алексеевна Маврина. М., Советский художник, 1966, с. 75.

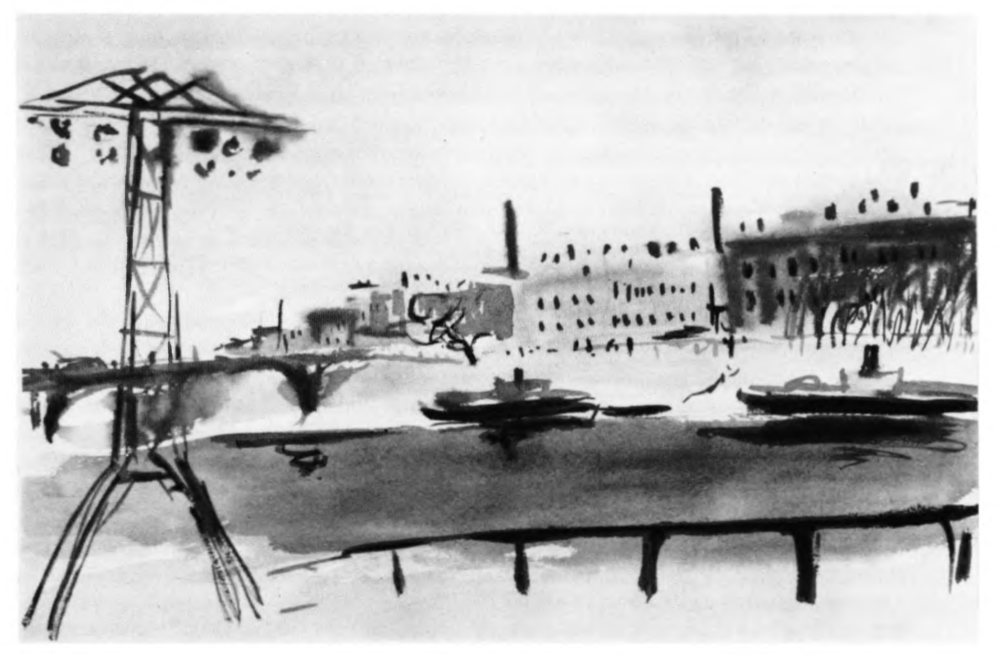
[8] *Кузьмин Н.* Штрих и слово. Л., Художник РСФСР, 1967, с. 134. См. также: *Кузьмин Н.В.* Давно и недавно. М., Советский художник, 1982, с. 267.

[9] *Немировская М.* Группа «Тринадцать».— Ежегодник: Советская графика 75—76. М., Советский художник, 1977, с. 186.

Недавнее художественное прошлое советского искусства изучено еще недостаточно. Со многими его фактами и особенностями знакомство только начинается. Поэтому, обращаясь к изучению «Тринадцати», составитель сборника видел свою задачу также и в том, чтобы, пока еще есть возможность, спасти от забвения наследие художников, воссоздать творческий облик тех участников группы, о которых до сих пор в нашем искусствоведении было очень мало сведений. Представляется, например, бесспорным, что некоторые из «Тринадцати», упоминаемые ниже как малоизвестные, займут свое место на страницах истории советского искусства.

Группа была неоднородна по составу. Участники выставок отличались по возрасту, масштабу дарования, степени общей и живописной культуры. Важно отметить и различия иного плана. В «Тринадцати» отчетливо выделялось инициативное «ядро», то есть художники, достаточно ясно представляющие себе цели, ради которых организовывались выставки. Но были и такие, кто вошел в группу случайно, по причинам внешнего порядка. Сама по себе неоднородность группы не является чем-то неожиданным или предосудительным. Нелепо было бы требовать от выставочного объединения абсолютного и полного единства. Но при изучении деятельности группы с ее неоднородностью придется считаться, так как это накладывало определенный отпечаток на лицо и творческую историю «Тринадцати».





Кузьмин Н. В.
Москворецкий затон
1929

Кузьмин Н.В.
Зима. На реке
1932



Кузьмин Н. В.
Купальщицы
1927

В формировании установок, в организации выставок объединения решающая роль принадлежала двум художникам — Н.В.Кузьмину и В.А.Милашевскому.

Николай Васильевич Кузьмин — старший по возрасту среди «Тринадцати» — прошел многолетний и плодотворный творческий путь. Уроженец города Сердобска (б.Саратовской губернии), Кузьмин приехал на учебу в Петербург в 1911 году. С 1912 года он начал посещать класс графики в школе Общества поощрения художеств. В этот ранний недолгий предреволюционный период молодой Кузьмин находился под несомненным воздействием «Мира искусства». Его учителем в школе ОПХ был И.Я.Билибин. Юношеские рисунки Кузьмина публиковались в «солидных» художественных журналах — «Весах», «Аполлоне». Но уже тогда, в годы, казалось бы, всепоглощающего благоговения перед корифеями «Мира искусства», молодой Кузьмин начинал искать для себя иные пути. «В классе графики я не был среди верных «билибинцев», а впоследствии и вовсе далеко отошел от «графики» в сторону «рисунка пером»... Я еретически заглядывался на вольную линию рисунков Слефогта и Паскена, на штриховку «соломой» в иллюстрациях Кубина» [10]. И интерес «к вольной линии», и ориентация на творческие искания перечисленных здесь художников — все это в дальнейшем будет весьма характерно для творчества Кузьмина 20-х годов, для установок «Тринадцати».

Годы войн, революционные события прервали творческое развитие художника. «Я был призван в армию, побывал на фронтах в Польше и в окопах под

[10] *Кузьмин Н.* Штрих и слово. Л., Художник РСФСР, 1967, с. 118.

Ригой, а в гражданскую войну прошел с Красной Армией путь от Луганска до Новороссийска. В январе 1920 года вместе с 15-й Инзенской дивизией попал в Ростов...» [11].

[11] *Там же*, с. 130. См. также: Литературная Россия, 1980, 4 января, с. 18.

С середины 20-х годов Кузьмин обосновался в Москве. Он исполнял всякого рода задания, связанные с художественным оформлением газеты «Гудок». Работы Кузьмина появлялись в это время на выставках Ассоциации графиков при Доме печати. В эти годы он много работал в технике акварели. Еще к 1922 году относится пейзаж «Сердобск», красиво сгармонированный, зеленовато-желтый по цвету. Этот лист открывал собой целый ряд работ в жанре городского пейзажа: «Военный городок в Саратове» (1928), «Стоянка автобусов» и «Замоскворечье» (1929), акварели, изображающие уголки парка в Лефортове. В более ранних пейзажах можно отметить черты суровой, сумрачной экспрессии, в работах рубежа 20—30-х годов преобладающим являлось светлое, лирическое начало. Для Кузьмина эти годы стали периодом особенно активной работы. Его творчество было отмечено напряженными поисками своего «я», своей линии в искусстве.

Владимир Алексеевич Милашевский первоначальные художественные уроки получил в Саратове (там прошли его детство и юность). В 1913—1915 годах он занимался на архитектурном отделении Высшего художественного училища Академии художеств в Петербурге, затем — в «Новой художественной мастерской». В годы ученичества Милашевский, как и Кузьмин, несомненно испытал самое живое влияние «Мира искусства». Его руководителем в мастерской был М.В.Добужинский, известное влияние оказали на Милашевского работы А.Е.Яковлева.

Примерно к середине 20-х годов у художника сложились весьма отчетливо самостоятельные, как он писал, «идеи в области рисунка». Об этом убедительно свидетельствуют его произведения. Уже в рисунках и акварелях 1921 года, сделанных в деревне Холомки близ Пскова, можно обнаружить нечто весьма далекое от задач и стилистики рисунка мирискусников. Псковские работы были сделаны с вполне осознанным желанием запечатлеть в рисунке или акварели свежесть натурного впечатления, сохранить трудноуловимую прелесть изменений цвета, движения, связать их в единое целое с окружающим.

Сложившимся, самобытным автором предстает Милашевский в замечательных рисунках 1926—1928 годов. Эти экспрессивно-драматические листы («Сердобск. Огороды», «На закате солнца» и другие) сделаны с помощью «новой» техники — палочки или спички, обмокнутой в тушь. В сердобских рисунках нельзя не заметить воздействия Ван Гога. Но также ясно, что в этих работах осуществилась уже программа самого Милашевского: стремление к быстрому, свободному рисунку, охватывающему натуру во всей целостности и динамике ее проявлений. Уже в эти годы Милашевский остро ощущает прелесть темпа «делания» рисунка, начинает видеть в нем фактор эстетической выразительности произведения. Это отчетливо сквозит в ставших классическими в этом плане московских пейзажах «Трубная площадь» (1927), «Мясницкие ворота» (1929) и других. Художественные убеждения, которые Милашевский в те годы горячо и задорно развивал перед своими московскими друзьями, осуществлялись в его многочисленных рисунках, подкреплялись своеобразием и новизной метода работы. Это было, конечно, очень важно. Недаром в воспоминаниях Дарана о возникновении группы «Тринадцать», написанных много лет спустя, говорится, что «идеологом группы надо считать Владимира Алексеевича Милашевского» [12].

[12] В 20-е годы, в Петрограде, а затем в Москве деятельность Милашевского была очень активной. Он, несомненно, оказывал сильное и благотворное воздействие на окружающих его друзей-художников. Впоследствии на творческом пути Милашевского появились трудности, мучительные для художника периоды замалчивания, непризнания. Его не баловала вниманием критика.



Милашевский В. А.
Мясницкие ворота. Москва
1929

Долгие годы Милашевский был известен лишь как иллюстратор, хотя иллюстрационные работы не всегда были лучшими в его искусстве. Положение изменилось только в конце 60-х годов. О Милашевском появились статьи, исследования; вышла из печати замечательная книга воспоминаний художника «Вчера, позавчера». Но это было уже на восьмом десятке его жизни. Эти особенности биографии художника объясняют свойственное Милашевскому и проявляющееся порой в его высказываниях весьма обостренное, болезненное отношение к освещению его роли в художественной жизни Москвы второй половины 20-х годов, когда шла постепенная выработка принципов и методов так называемого «стиля «Тринадцати». Вот почему и в воспоминаниях Милашевского звучат подчас горькие ноты. Приведу здесь запись, сделанную 12 июня 1974 года, после посещения Милашевского и первых бесед о группе: «От воспоминаний В. А. очень разволновался. Его мучило и непризнание, как ему казалось, вообще его искусства, и недооценка его роли в объединении. Вспоминал о Москве 20-х годов, когда его друзьями были Осмеркин, Истомин, Митурич... Много интересного рассказывал о Даране, Кузьмине, Мавриной. Про Дарана: «Святой, простодушный человек. А как он видел вещи! Я как-то рисовал в бассейне, все с натуры, а одну девушку-пловчиху не успел. Закончил дома. Даран сразу заметил и так мне и сказал: «А эту ты дома нарисовал!» Говорил о Мавриной как художнике

Милашевский В. А.
Трубная площадь
1927

Милашевский В.А.
Футбол в Новогирееве
1930



Даран Д.Б.
Циркачи на велосипеде
Конец 1920-х гг.

редкой самобытной одаренности, о Кузьмине: «Он чрезвычайно талантлив, это мягкий, нежный человек, обладающий даром слушать и понимать!» С проницательностью и не без горечи Владимир Алексеевич заключил беседу: «Кузьмин и Маврина после «Тринадцати» смогли найти себя в другом: Кузьмин в книге, он — прирожденный иллюстратор; Маврина — в иллюстрациях к сказкам, в «чудо-городах». А я сломался, приходилось петь тенором, а у меня был бас...»

[13] Так именуются Милашевский, Кузьмин, Даран на 16-й странице каталога первой выставки группы.

Даниил Борисович Даран стал третьим членом «комитета выставки» [13]. В организации группы его роль была более пассивной. По воспоминаниям всех, знавших Дарана, это был человек редкостной душевной чистоты, благородства, почти детской наивности и вместе с тем — натура на редкость восприимчивая и артистичная. Как и Милашевский, детство и юность Даран провел в Саратове, первоначальное художественное образование получил в Боголюбовском рисовальном училище. Поселившись с 1921 года в Москве, он вскоре стал заметной фигурой в художественных кругах. Так же как Кузьмин и Милашевский, Даран «имел



Даран Д.Б.
Берейтор
Конец 1920-х гг.

пропитание» в художественном отделе «Гудка». На рубеже 20—30-х годов он уже приобрел известность станковыми рисунками и акварелями на темы цирка, балета, спорта, городскими пейзажами.

Уместно будет отметить здесь же, что в творчестве Дарана принципы, стилистические особенности «Тринадцати» воплотились с особенной полнотой, а главное — с покоряющей естественностью, ибо были на редкость адекватны определяющим чертам индивидуальности художника. Его дар отличался особой, почти детской свежестью восприятия, чистотой. В произведениях Дарана неизменно возникал мир, наполненный веселым и добрым светом. Искусствовед А.Ромм писал в предисловии к каталогу выставки Дарана: «Он поэт мгновенного, подвижного, пленительно-зыбкого. Отсюда — его лаконичный, импрессионистский почерк, острота и упрощенность его письма, его всегдашняя погоня за трудноуловимым и мимолетным, требующим большого напряжения» [14].

[14] Выставка акварелей Даниила Дарана. 1932—1946. Московский союз советских художников и товарищество «Московский художник». Каталог. М., б/г, с. 4.

Предыстория группы началась в редакции газеты «Гудок». В ту пору здесь сотрудничали талантливые молодые писатели — М.Булгаков, Ю.Олеша, И.Ильф, Е.Петров, В.Катаев, В.Шкловский; многообещающие художники — Н.Кузьмин, В.Милашевский, Д.Даран, С.Расторгуев и другие [15].

[15] Любопытные сведения и живые подробности о творческой атмосфере в редакции «Гудка» имеются в книге И.Б.Березарка «Память рассказывает» (Л., Советский писатель, 1972, с. 105—129). И.Березарк в 1929 году поместил в «Гудке» рецензию на первую выставку «Тринадцати».



Даран Д.Б.
На разминке
Водная станция «Динамо»
1929

В одной из редакционных комнат существовал специальный «подоконник художников». Там-то и произошла встреча Кузьмина и Милашевского, возобновилось их давнее, еще петроградское знакомство. «Встреча на подоконнике» оказалась знаменательной для истории будущих «Тринадцати». В личностях Милашевского и Кузьмина, стоявших во главе группы, счастливо соединились многие необходимые качества: богатство творческих замыслов, веселая, несколько самоуверенная энергия одного и организационный дар, проницательность, редкое у художников уменье увидеть талант собрата и восхититься им — у другого.

В высказываниях Кузьмина и Милашевского неоднократно указывалось, что непосредственным поводом к созданию группы было недовольство ее инициаторов современным состоянием графики. Очевидно, картина художественной жизни, намеченная нами выше, не вполне идентична той, которая существовала в представлениях самих ее участников. Сказать точнее — некоторые акценты в этой картине были расставлены ими иначе, чем это видится теперь, в перспективе десятилетий. Чем иным, нежели «смещением» акцентов, можно объяснить следующее суждение Милашевского о московских рисовальщиках: «Если среди живописцев москвичей были живые люди ⟨...⟩ то среди рисовальщиков доблестно царствовала рутина. Никаких ветров! Тихая заводь! Честные драчилы великомученики!» [16] — так иронизировал и возмущался современник Митурича и Бруни,

[16] См. с. 142 настоящего издания.

Купреянова и Тышлера, Дейнеки и Пименова! (Мы не говорим о Фаворском, ибо «Тринадцать» никогда не интересовались возможностями ксилографии. Творческий метод Фаворского оставался для них всегда вполне чуждым.)

К анализу и сравнению установок группы «Тринадцать» и творчества некоторых из перечисленных здесь художников обратимся ниже. Теперь же отметим, что столь резкий отзыв о «московских рисовальщиках» был следствием не только типичной ошибки суждения современника. Отзыв Милашевского был продиктован в большой мере недовольством выставочной деятельностью одного из объединений тех лет — «Ассоциации графиков при Доме печати». Некоторые из будущих членов «Тринадцати» принимали участие в выставках Ассоциации. На них экспонировались произведения и других, подчас весьма заметных графиков Москвы (Бехтеева, Брея, Берендгофа, Доброва и других) [17]. Но Ассоциация не имела своего, четко

[17] См., например: Каталог 2-й выставки графики. Ассоциация графиков при Доме печати. М., 1927.

выраженного лица, на выставках в Доме печати совершенно отсутствовал дух творческих исканий.

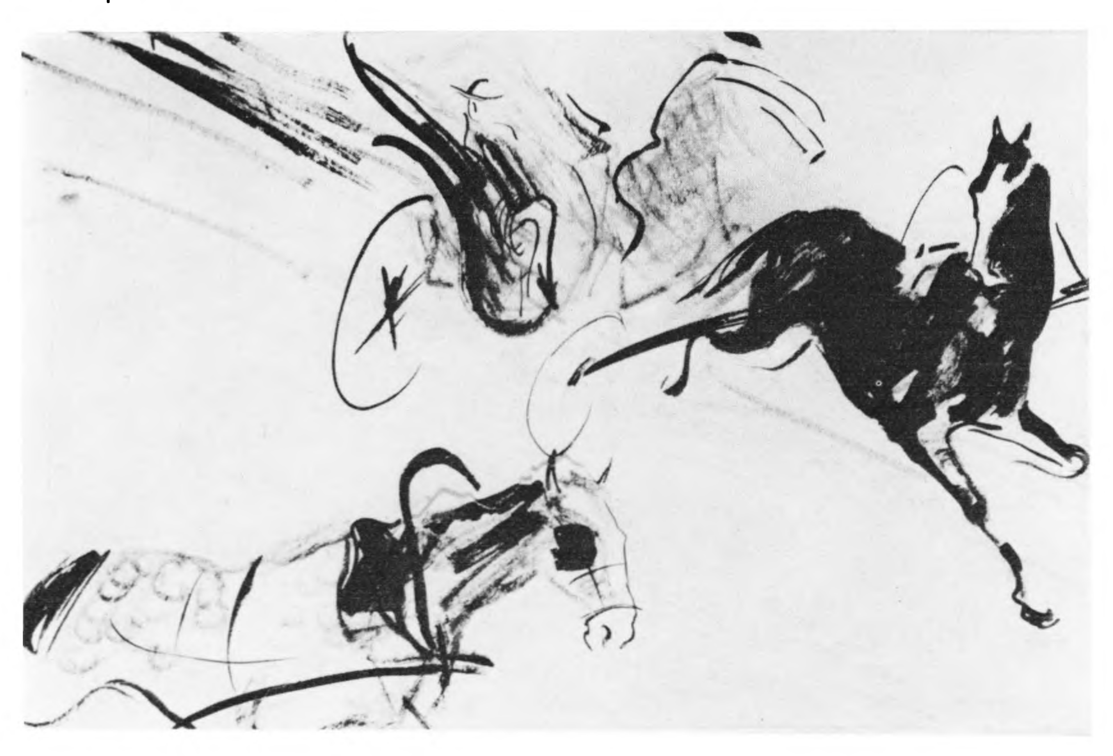
Недовольство выставками Ассоциации, активные попытки оживить деятельность «московских рисовальщиков» — вот непосредственный толчок к организации новой группы. Но главное — ее инициаторы стремились к поискам и обретению своего метода и стиля в рисунке, к реализации своих, уже определившихся творческих планов.

Замысел первой выставки нового объединения зрел и складывался постепенно. Весьма энергичной и целенаправленной была деятельность «комитета «Тринадцати» по подбору друзей и единомышленников. «Я вспоминаю,— рассказывал в одном из писем Кузьмин,— что однажды в редакцию «Гудка», где мы с Дараном работали на правах нештатных художников, фотограф принес снимки с выставки «Роста»〈...〉 Работы участников «Роста» нас заинтересовали, и мы пошли на выставку их посмотреть〈...〉 С выставки «Роста» мы пригласили сестер Кашиных, Т.А.Лебедеву (Маврину), Зевина, Недбайло, позднее к ним присоединился Б.Рыбченков. Как видите, мы действительно подбирали состав группы〈...〉» [18]. О поисках единомышленников среди молодых художников, входивших в группу «Рост», пишет и Милашевский. Хлопоты по организации выставки, переговоры на эту тему с руководством Дома печати описаны им весьма красочно. Больших трудов потребовало издание каталога. Автором вступительной статьи к каталогу первой выставки был Б.Н.Терновец — известный советский искусствовед и художественный критик, директор Музея новой западной живописи [19].

[18] Письмо Н.В.Кузьмина автору статьи 17 апреля 1974 года.

[19] Рукопись статьи Б.Н.Терновца хранится в архиве Н.В.Кузьмина.

Первая выставка «Тринадцати» открылась в Доме печати в феврале 1929 года. Руководствуясь каталогом, просматривая внимательно произведения, хранящиеся теперь в музеях или оставшиеся в мастерских, можно составить представление об этой выставке. Остановимся в первую очередь на работах инициаторов объединения. Милашевский показал более двадцати листов. Особенно выделялась серия пейзажей Сердобска, исполненных тушью или акварелью; рисунки деревенских циклов; несколько рисунков с обнаженной модели, портреты, жанровые сцены. Органичная для Милашевского-художника приверженность натуре совершенно не означала рабского копирования ее неподвижных контуров. Темп создания рисунка, соотнесенный с биением пульса самой жизни, ее ритмом, выражающим ее внутреннюю сущность,— вот то новое, что внес в понимание натурного рисунка Милашевский, в чем заключалось своеобразие его творческих приемов. Они весьма отчетливо отразились в работах, представленных на первой выставке.



Маврина Т. А.
Бегущие лошади

Кузьмин экспонировал шесть рисунков тушью «пушкинской серии» — первые плоды огромной работы над иллюстрированием произведений поэта, завершившейся знаменитым изданием «Евгения Онегина» (1933). Среди работ Кузьмина обращали на себя внимание упоминавшиеся выше городские пейзажи («Военный городок в Саратове», «Улица» и др.). В них не было ни подчеркнуто урбанистических ритмов новостроек, ни любования экзотикой уходящей старины. Городским пейзажам Кузьмина присущи сугубая непритязательность мотива, любовь к изображению будничной повседневной жизни города. Цветовое построение его акварелей этих лет скупо, предельно лаконично. Чаще всего художник использует сочетание розовато-сизых, серо-голубых тонов. Главная характерная особенность акварельных пейзажей Кузьмина заключена в непосредственном, свободном от шор и предвзятости, ощущении и восприятии жизни. Это и стало для «Тринадцати» принципом их творчества, их художественным кредо.

Рисунки Дарана были посвящены балету, в каталоге указано также несколько городских пейзажей, портрет. В Русском музее хранятся некоторые работы Дарана 1928—1929 годов, дающие представление о его творчестве этого периода. В акварели «Водная станция «Динамо» композиция построена на изысканном ритме ярких цветовых пятен фигур спортсменов. Они изображены на фоне воды и неба, которые едва намечены синеватыми мазками. Линейного рисунка нет. Ощущение свободы, простора передано только взаимоотношением пятен цвета и белого листа бумаги. Среди множества «цирковых» листов Дарана выделяется акварель «Репетиция в цирке» (сделана в 1929 году, но воспроизведена в каталоге второй выставки). Очень красивы серые с черным тона неповоротливых слоновьих туш, выразительно «звучит» тяжеловатый ритм их движения по кругу арены.

Молодежь из группы «Рост», которую пригласили организаторы, составила на выставке, как писала тогдашняя критика, «спаянную группу». Это были недавние



Маврина Т.А.
Пальмы
1929

выпускники Вхутемаса, учившиеся у крупных советских живописцев. В мастерской Р.Р.Фалька кончали Вхутемас Маврина, Надежда Кашина, Зевин. Учителем Рыбченкова был А.В.Шевченко. К выступлению на выставке «Тринадцать» вхутемасовской молодежи критика тех лет отнеслась с особенным вниманием. Переход к «Тринадцати» расценивался как вызов учителям, стремление выйти из-под их влияния, изменить ориентацию [20]. По существу, как представляется теперь, ситуация

[20] *Рогинская Ф.* Художественная жизнь Москвы. Выставки.— Новый мир, 1929, № 8, с. 306, 307.

была более сложной. С одной стороны, для молодых художников участие в выставке нового объединения, действительно, знаменовало определенный выбор. Они как бы сопоставляли полученное от учителей в художественной школе со своими собственными представлениями о жизни, об искусстве. Конечно, молодых вхутемасовцев привлекали ощущаемая ими в программе «Тринадцати» возможность выразить владевший ими интерес, увлечение окружающей действительностью. Но, с другой стороны, принадлежность к «Тринадцати» вовсе не приводила к отказу от сложной и богатой живописной культуры, от преемственности в усвоении художественной традиции, которая характеризовала метод лучших преподавателей Вхутемаса, в частности, и Фалька, и Шевченко. Ведь одной из побудительных причин создания новой группы было также и желание повысить культуру рисунка, внести в него артистичность и красоту, не изменяя при этом жизненной правде.

Рыбченков Б. Ф.
Вечер на Страстной площади
1928

Рыбченков Б.Ф.
Колхоз им. К.Маркса. Тракторная молотьба
1929



Рыбченков Б.Ф.
Улица.
Городской пейзаж с солнцем
1929

Наиболее проницательные из критиков тех лет выделяли как самую привлекательную черту «Тринадцати» соединение активного, непосредственного восприятия современности с увлечением, порой даже культивированием утонченных, художественно сложных традиций русского и западноевропейского искусства. Об этом, в частности, писал во вступительной статье к каталогу Терновец, отмечая присущее работам членов группы желание выразить «новое восприятие мира», а также — «общую культурность этой молодежи», ее «тонкий, порой уверенный вкус». Несомненно также, что учеба у вхутемасовских учителей — крупнейших художников нашего времени — способствовала развитию их живописной культуры.

Сестры Надежда и Нина Кашины, Татьяна Лебедева, Лев Зевин, Михаил Недбайло, Борис Рыбченков — что представляли собой работы этой «спаянной молодежной группы»? Невозможно было не заметить яркую одаренность Лебедевой [21]. «Акварели по памяти ⟨...⟩ Как бы листы живописного дневника. В них был настоящий артистизм»,— отмечал в своих «Воспоминаниях» Милашевский [22].

[21] В каталоге второй выставки художница выступает под фамилией Маврина (по девичьей фамилии матери).

[22] См. с. 143 настоящего издания.

Две работы, числившиеся в каталоге первой выставки, хранятся в Третьяковской галерее. Это замечательный городской пейзаж «Дом с красной крышей» и выразительный рисунок тушью «Извозчик». Современному читателю и зрителю нет нужды специально представлять Татьяну Алексеевну Маврину. Маврина — неизменный участник всех трех выставок «Тринадцати» — прошла затем яркий, хотя достаточно сложный творческий путь. Она по праву занимает достойное место в советском искусстве и как своеобразнейший иллюстратор-сказочник, и как ориги-



Рыбченков Б.Ф.
Москва.
На Советской площади
1932

нальный живописец. В творчестве Мавриной причудливо и органично сплавлены традиции иконописи, лубка, народного искусства, глубокое знание достижений мировой живописи и графики с меткой наблюдательностью, непосредственным и живым увлечением окружающей жизнью. Работы Мавриной зрелого периода — ее книги-сказки, пейзажи старинных русских городов,— на первый взгляд, не имеют ничего общего с беглыми рисунками, «листами живописного дневника» молодой художницы. Но непосредственность ви́дения, веселая насмешливость в восприятии жизни, артистизм исполнения — черты, обнаруживаемые на всех этапах творчества Мавриной,— со всей очевидностью проявились и в работах периода «Тринадцати».

С «прочувствованных городских пейзажей» Рыбченкова начинал свой обзор первой выставки Терновец. Впоследствии Рыбченков приобрел известность как автор нарядных, светлых пейзажей Москвы. Но в мастерской художника обнаружилось немало папок с акварелями и рисунками прежних лет. Среди них «Вечером на Страстной площади», «Путинковский проезд» — рисунки, исполненные тушью, палочкой, датированные 1928 годом. Возможно, именно они экспонировались на первой выставке. Рисунки немногословны, их отличает мужественная энергия штриха. В каталоге второй выставки 1930 года значатся семь аква-



Кашина Н. В.
Первый аэростат
1928

релей, сделанных во время поездки в колхоз имени К.Маркса. Одна из акварелей («Тракторная молотьба») еще в те годы была приобретена в Третьяковскую галерею. Некоторые другие: «Ремонт трактора», «Ясли» — лишь недавно попали туда из мастерской. Эти очень хорошие листы интересны для исследователя тем, что установки, стиль «Тринадцати» выразились в них на редкость полно и точно. В свободном движении мазка, гибкой линии рисунка живо и непосредственно переданы впечатления окружающего мира.

В «недрах» рыбченковской мастерской, на стеллажах и в рулонах, таились и другие, совсем неожиданные для «позднего» Рыбченкова, пласты творчества. Московские пейзажи начала 30-х годов, пейзажи Бурятии 1932 года, исполненные простоты и цельности. Их живопись заставляла вспомнить, что Рыбченков учился не только у Шевченко, но и у Древина. Работы, хранящиеся в мастерской, позволяют совсем по-новому оценить искусство Рыбченкова, увидеть в нем своеобразного, сильного мастера.

В конце 1970-х годов в одной из мастерских на Масловке Нина Васильевна Кашина, сама взволнованная при виде работ, сделанных почти полвека тому назад, показывала немногие из сохранившихся листов [23]. В мастерской хранилось

[23] В каталоге второй выставки Нина Кашина фигурировала как Нина Памятных (девичья фамилия матери художницы). Под этим псевдонимом художница выступала в дальнейшем и в качестве иллюстратора.



Кашина Н.В.
Парашютисты
1934

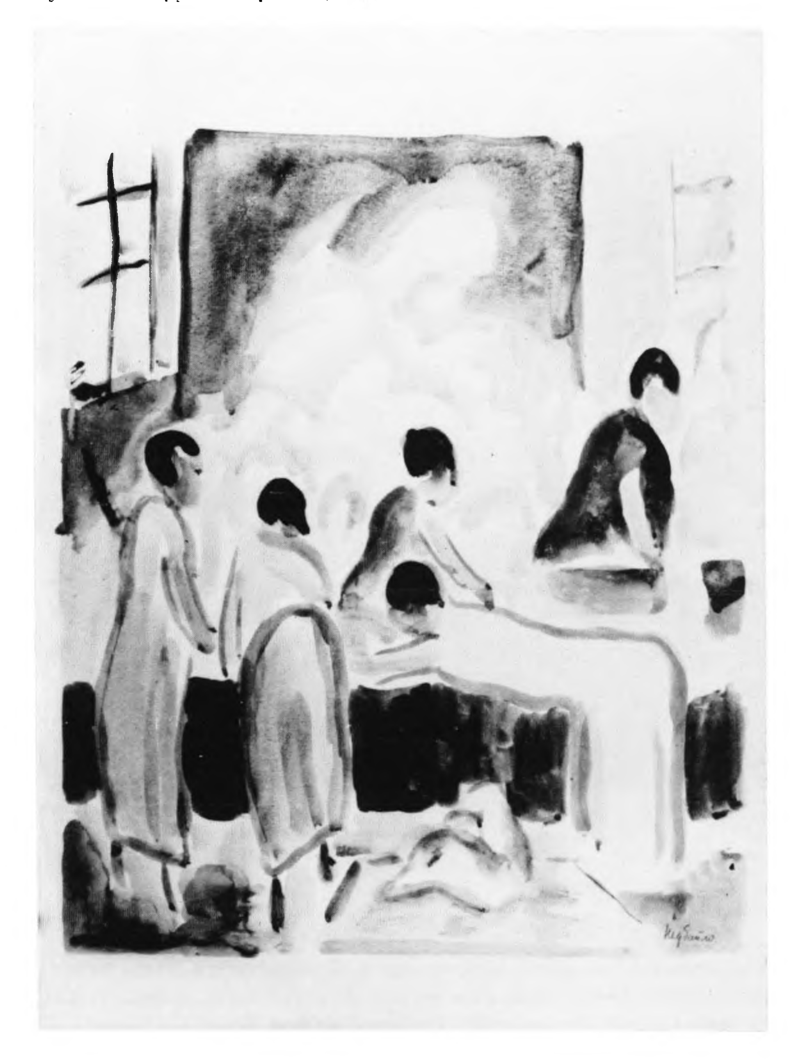
несколько рисунков, связанных с поездкой художницы в Новороссийск, изображающих порт и цементный завод. Много акварелей начала 30-х годов на любимую Кашиной «детскую» тему. Здесь были «белокурые» (по выражению Терновца) акварели с первой выставки: «На пляже», «Лодки», акварель «Первый аэростат» — 1928 года.

В акварелях Нины Кашиной того времени мир представал таким, как будто его впервые увидели широко открытые, ничем не замутненные детские глаза: аэростат, повисший над фабричными трубами, кораблик на воде, яркие флаги. Листы пронизаны чувством ясности и покоя, излучают чистоту и яркость цвета.

Михаил Иванович Недбайло, муж Нины Васильевны, погиб на фронте в 1943 году. Живописные произведения Недбайло в музеях встречаются крайне редко [24]. Терновец писал о «смелых, исполненных в широкой манере набросках-

[24] Можно отметить выразительный пейзаж маслом Недбайло «Москва» 1928 года, принадлежащий Псковскому историко-художественному музею (Инв. 1097.)

воспоминаниях Недбайло». Их обнаружить пока не удалось. В каталоге второй выставки четыре акварели объединены под одним наименованием «Прачки». Один из листов на этот сюжет находится в Третьяковской галерее, другой принадлежит Русскому музею. По этим работам о Недбайло можно судить как о художнике, тяготевшем к искусству монументально-обобщающего плана. Линии в его акварелях, проложенные широко и свободно, отличаются своеобразным сочетанием напевности и силы. В ритме этих линий, мягкой гармонии светло-желтых, блед-



Недбайло М. И.
Прачки
Конец 1920-х гг.

но-голубых, сиреневых и блекло-розовых силуэтов работниц-прачек на условном сером фоне есть своеобразная декоративность. Несколько вариантов на сюжет «Прачек» свидетельствуют об упорном и настойчивом стремлении художника к решению сложной задачи: в цвете, ритме линий и цветовых пятен передать красоту трудового процесса.

Русскому музею принадлежат несколько пейзажных акварелей Недбайло начала 30-х годов («Царицыно-дачное. Зима» и др.), в которых также весьма сильно выражено декоративное начало. В Третьяковской галерее находятся его акварели более позднего периода, сделанные по впечатлениям поездки в «Артек» (1935). Некоторые из этих листов (например «На пляже»), обладая свежестью, жизненным трепетом, присущими работам, сделанным по натурным впечатлениям, поражают особой внутренней значительностью. Эта значительность, даже монументальность зависят не от внешнего действия, сюжета, но целиком вытекают из пластической структуры акварели, прежде всего — ее композиции, большую роль в которой играет ритм цветовых силуэтов фигур в их соотношении с пейзажем.

«Кузьмин пришел в восторг от Недбайло»,— писал Милашевский [25]. По-види-

[25] *Милашевский В.А.* Отрывки воспоминаний. Рукопись хранится в архиве А.И.Милашевской.

мому, Милашевский восторгов Кузьмина не разделял. Будучи, как большинство художников, человеком субъективным и пристрастным, Милашевский не мог одобрить в искусстве Недбайло тенденций, не совпадающих с линией «Тринадцати». Мы не знаем большинства работ художника и потому не можем с полной уверенностью судить о его творчестве в целом. Но, думается, не случайно Недбайло не участвовал на третьей выставке группы в 1931 году. И причина заключалась не столько в личных разногласиях, сколько в расхождениях творческого порядка [26].

[26] За краткими строчками биографии, сопровождающей каталог персональной выставки Недбайло 1934 года, угадывается натура энергичная, целеустремленная, страстная. Живые черты личности художника обнаруживаются в письме Недбайло из Ярославля (где он некоторое время занимался преподавательской работой), адресованном Кузьмину и бережно им сохраненном (с. 186 настоящего издания). Письмо позволяет судить о предельной требовательности художника к своему собственному творчеству, преданности товарищам по объединению; свидетельствует о вере в исключительную важность и серьезность целей, ради которых художники объединились.

Творческий путь старшей из сестер Кашиных — Надежды Васильевны известен гораздо лучше. Судьба уроженки Перми оказалась на всю жизнь связанной с Узбекистаном. Первый раз Кашина поехала в Узбекистан в 1928 году. «Таки-Тильпак», «Чайхана», «Базар» и другие работы, показанные на выставке 1929 года,— «эффектные пастели и акварели, запечатлевшие красочный мир Туркестана» (Терновец), были сделаны по впечатлениям этой поездки. В них уже обнаружились незаурядный колористический дар, повышенное ощущение декоративных возможностей цвета, столь характерные для позднейшего творчества Кашиной. С 1930 года она прочно обосновалась в Узбекистане — сначала в Самарканде, затем в Ташкенте. Она нашла там себя как художник. Полюбила этот край, его людей, историю, культуру. Как другие русские живописцы старшего поколения (П.П.Беньков, А.Н.Волков, А.В.Николаев), Кашина немало сделала для развития изобразительного искусства среднеазиатской республики. Ей было присвоено впоследствии звание народного художника Узбекской ССР, звание заслуженное многолетним трудом.

Среди немногих акварелей Кашиной конца 20-х — начала 30-х годов, хранящихся в наших центральных музеях, есть те, что значились в каталоге второй выставки: «Восточные женщины», «Новый Самарканд» (обе — Русский музей) [27].

Большая часть произведений художницы принадлежит Гос. музею Узбекской ССР в Ташкенте и Гос. музею Каракалпакской АССР в Нукусе.

В них сочетаются свобода и острота композиционного решения с яркостью, выразительностью колорита. Пейзаж, обстановка едва намечены, но из сопоставления пятен зелени, ярких одежд и загорелых лиц возникает ощущение ослепительного солнечного дня, чувство естественности жизни людей в природе, в окружающем их пространстве.

В последние годы жизни [28], обращаясь к истокам творческого пути, художница, быть может, заново осознала для себя важность и плодотворность принципов, которые так ясно обозначились в ее работах периода «Тринадцати» [29].

[28] Н. В. Кашина скончалась в Ташкенте в 1977 году.

[29] См. с. 168 настоящего издания.

Шестым вхутемасовцем был Лев Яковлевич Зевин. Уроженец Витебска, он в юности учился у Ю.М.Пэна, М.З.Шагала и К.С.Малевича. Окончил Вхутемас по мастерской Фалька. В 30-е годы творчество Зевина пользовалось известностью. Его работам посвящали статьи и рецензии. В июле 1941 года художник добровольцем, в рядах народного ополчения, ушел на фронт и погиб в марте 1942 года. Из произведений Зевина, экспонировавшихся на первой выставке, сохранился только небольшой набросок «Лестница». Он был выбран для воспроизведения в каталоге и, вероятно, поэтому оказался в архиве Кузьмина (сейчас — в Третьяковской га-



Зевин Л. Я.
Лестница
1929

лерее). Других работ нет, и мы можем лишь верить оценке Терновца, который отметил «с блеском написанные работы Зевина, заставляющие вспомнить Дюфи».

Немногочисленные сохранившиеся произведения Зевина, главным образом живописные: автопортрет (1930), портрет друга Зевина, художника Г.Г.Филипповского (1929), портрет жены художника (1928), так же как и работы предвоенных лет, неоспоримо свидетельствуют о замечательном портретном даре Зевина, его несомненной живописной одаренности [30]. Однако истинной близости с «Тринадцатью» у Зевина не было. В дальнейшем его творчество пошло по иному пути. Не случайно Зевин был участником лишь первой выставки [31].

[30] Указанные работы хранились у племянника Зевина, архитектора М.Б.Жислина (Москва).

[31] О личности и творческом методе Зевина см.: Воспоминания Г. Г. Филипповского (с. 164 настоящего издания).

До последнего времени очень немного сведений имелось о Сергее Николаевиче Расторгуеве. Он был одним из «гудковцев». Знакомство с Кузьминым и Милашевским стало толчком для участия Расторгуева на выставках группы.

Работы Расторгуева в музеях крайне малочисленны. Скупые анкетные сведения, находящиеся в отделе рукописей Третьяковской галереи, краткая заметка, затерявшаяся в газетах довоенной поры,— вот почти все, что было известно о художнике. Воссоздать черты личности, характер творчества Расторгуева удалось благодаря знакомству с его семьей. У вдовы художника — Любови Георгиевны Расторгуевой сохранилось множество папок с рисунками и акварелями. Здесь обнаружились произведения рубежа 20—30-х годов, то есть периода «Тринадцати», и в особенно большом количестве — акварели позднейших лет. Характерные темы



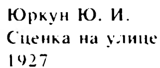
Расторгуев С. Н.
МОГЭС
1929

Расторгуева — улицы и площади Москвы, приморских городов, памятники архитектуры Ленинграда, городские пляжи и спортивные площадки. Встречаются также листы с изображениями цехов текстильных фабрик, консервного завода. Тематическая и стилевая близость произведений Расторгуева раннего периода задачам «Тринадцати» совершенно бесспорна. Его роднят с «Тринадцатью» увлечение неповторимой индивидуальностью городского пейзажа, бесхитростно-непосредственные интонации при изображении окружающего. Мягкими, крупными мазками акварели или приемом «по мокрому» с последующим процарапыванием палочкой по краске художник создавал пейзажи, наполненные воздухом и светом («Трубная площадь», «Дворец труда», «Исаакиевский собор»). Работы Расторгуева, хранящиеся в семье художника, еще ждут исследования. Но уже сейчас очевидно, что его творчество являет собой поэтическую, привлекательную страницу искусства довоенных лет.

Важной находкой оказались также несколько акварелей Расторгуева, обнаружившиеся у Рыбченкова [32]. Все работы датированы 1929 годом. Это московские

[32] Эти произведения, как и некоторые другие работы «Тринадцати», в 1980 году были подарены Б.Ф.Рыбченковым Гос. музею изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. Две из них: «Китайский проезд в Москве» (1929) и «МОГЭС» (1929) — экспонировались на выставке новых поступлений (см. Гос. музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. Выставка новых поступлений. 1970—1980. Каталог М., Искусство, 1982, с. 17).

пейзажи, сделанные с острым ощущением жизни большого города конца 20-х годов. Быть может, именно эти акварели экспонировались на первой выставке под названием «Мост», «Городской пейзаж»? Не об этих ли пейзажах писал Терновец, что «серебристая синева их напоминает Марке»? А может быть, они входили в

Юркун Ю. И.
Сценка на улице
1927



Юркун Ю. И.
Трое
Начало 1930-х гг.

серию (восемь номеров) московских акварелей, включенных в каталог второй выставки? Теперь об этом, к сожалению, приходится только гадать.

Кроме перечисленных московских участников первой выставки были приглашены из Ленинграда Юркун и Гильдебрандт и из Саратова Юстицкий.

Еще до своего переезда в Москву Милашевский был дружен с писателем и коллекционером Юрием Ивановичем Юркуном и актрисой Ольгой Николаевой Гильдебрандт-Арбениной. О том, как и почему начал рисовать писатель Юркун, рассказывает Милашевский. О художественных вкусах Юркуна, его своеобразной «учебе» у Милашевского говорится и в воспоминаниях Гильдебрандт.

Рисунки Юркуна — не более чем дилетантские опыты. Но в них просвечивает несомненная художественная одаренность. Им свойственны острота, юмор, они занимательны и оригинальны. Наброски Юркуна не спутаешь ни с чьими другими. Как справедливо писал Милашевский, «в стиле штриха он был самостоятельным». Конечно, самостоятельного художественного значения рисункам Юркуна придавать не следует. Они могут привлечь внимание лишь как любопытный факт психологии творчества писателя.

Путь Ольги Николаевны Гильдебрандт в изобразительном искусстве отличался своеобразием. Выросшая в актерской семье, Гильдебрандт-Арбенина в 20-е годы выступала на сцене Академического театра драмы (б. Александринского). Ей посвятил О.Мандельштам несколько стихотворений из цикла «Tristia». В середине 20-х годов Гильдебрандт начала заниматься акварелью. Не получив специального образования, она в какой-то степени руководствовалась советами друзей-художников — в первую очередь Милашевского и В. Лебедева. Уже первые работы, в которых совершенно очевидно обнаружились незаурядная талантливость Гильдебрандт, ее живое воображение, тонкое колористическое чутье, снискали ей известность и одобрение самых взыскательных ценителей. Об ее акварелях с похвалой отзывался А.Эфрос, о них писали поэты Михаил Кузмин и Бенедикт Лившиц.



Гильдебрандт О.Н.
Портрет Ю.И.Юркуна
1920-е гг.

Милашевский и Кузьмин пригласили Гильдебрандт участвовать на выставках «Тринадцати». Ее произведения значатся в каталогах всех трех выставок. Первоклассные акварели Гильдебрандт этого периода долго хранились в собрании Мавриной и Кузьмина. Впоследствии они были приобретены в Третьяковскую галерею.

Тонкие, изысканные по цвету акварели Гильдебрандт весьма отличались от работ других участников «Тринадцати». И прежде всего — в сюжетно-тематическом плане. В них существовал особый мир, рожденный мечтой и воображением художницы: берега далеких южных морей, темные силуэты стройных пальм на фоне неба, заросли тропических лесов у бездонного озера, просторные палубы корабля, плывущего в лазурном море... Эти таинственно-прекрасные пейзажи-видения рождают ассоциации с «Алыми парусами» и «Бегущей по волнам» Александра Грина. Многие листы Гильдебрандт посвящены ее родному городу («Нева», «Летний сад»). Но в них нет точных изображений достопримечательностей Ленинграда — площадей, улиц, архитектурных памятников. В акварелях возникал романтически-одухотворенный облик Северной Пальмиры, города, овеянного поэзией белых ночей, одновременно призрачного и реального в своей художественной убедительности.

Поэтические ноты всегда явственно звучали в произведениях Гильдебрандт. Некоторым из них была присуща даже известная экзотичность. Все это, конеч-



Гильдебрандт О. Н.
На набережной
1932

но, резко отличало ее акварели от работ других участников, но при этом нельзя сказать, чтобы они были абсолютно чужды их образному строю и стилистике.

Увлеченность жизненными впечатлениями, свежесть и непосредственность в их воплощении не исключали у многих из «Тринадцати» поэтически-взволнованной интонации. Она обнаруживалась в нежных оттенках жемчужно-серых тонов северных пейзажей Мавриной, в цветовой гармонии и тонкости линейных построений самых житейских, забавных сцен «кусковских» акварелей Милашевского; давала себя знать в лирическом настрое, которым проникнуты были листы пушкинской серии Кузьмина; сквозила в легких линиях, обрисовывающих силуэты, складки одежды дарановских балерин.

Тринадцатым участником первоначального состава группы был Валентин Михайлович Юстицкий. Фамилия Юстицкого встречается только в каталоге первой выставки. Художник долгие годы жил и работал в Саратове, затем переехал в Москву. После 1937 года судьба Юстицкого сложилась трагично, сведений в печати о художнике не было. Последние годы жизни Юстицкий провел в Саратове, где и скончался в 1951 году. За последние несколько лет интерес к творчеству Юстицкого возрос. Его работы (живопись, рисунки) привлекают внимание коллекционеров, их приобретают музеи. Особенно много делается для изучения творчества Юстицкого в Государственном художественном музее Саратова, где хранится основное собрание его произведений [33].

[33] Своими воспоминаниями о Юстицком поделились в письмах составителю его дочь — Анна Валентиновна, живущая в Саратове, а также художницы М.А.Троицкая-Егорова и Г.А.Анисимова. Воспоминания Троицкой-Егоровой и фрагменты из письма А.Юстицкой публикуются в сборнике.



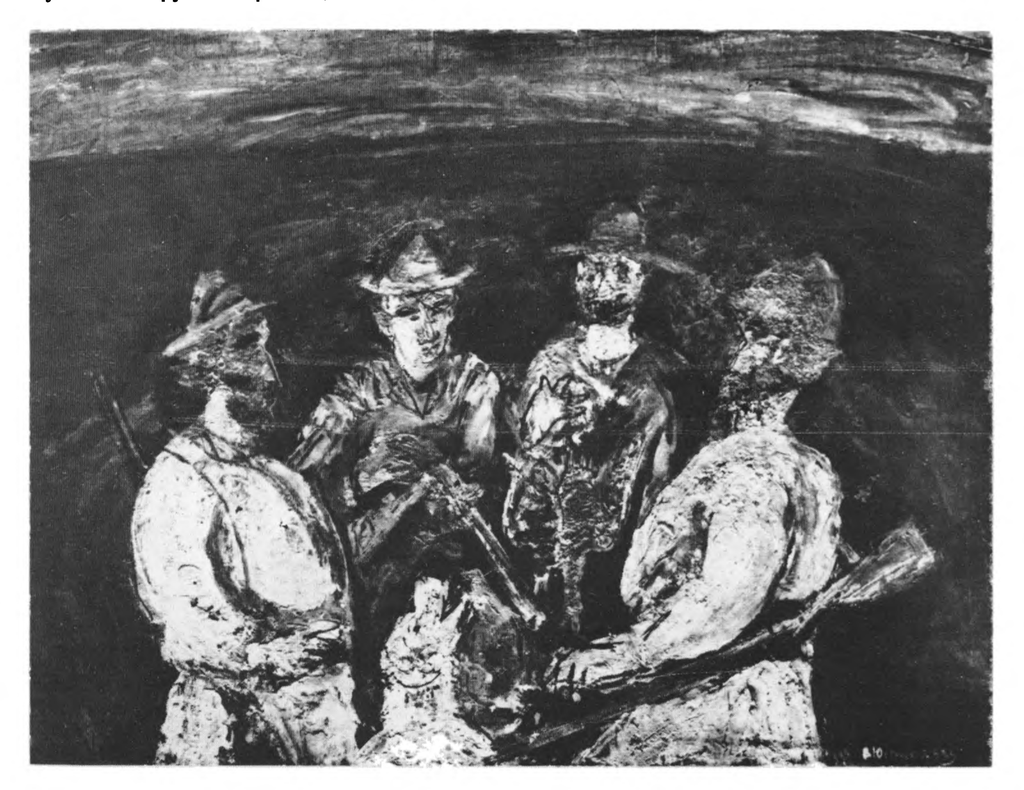
Юстицкий В.М.
Волга
1920-е гг.

Юстицкий не принадлежал к числу «правоверных» участников группы. Это несомненно. И очень своеобразные его живописные работы (особенно последнего периода), конечно, заслуживают изучения отнюдь не в плане обнаружения в них принципов и установок группы. Но, видимо, был в творчестве Юстицкого (пока еще очень мало изученном) период, когда он искренне увлекался возможностями быстрого, свободного рисунка. В этом смысле многочисленные изображения лошадей, в том числе и те «Скачки», которые экспонировались на первой выставке, не были в творчестве Юстицкого случайностью. Сам мотив скачек в том или ином истолковании занимал художника долгие годы.

С Саратовом так или иначе были связаны и все инициаторы группы: Милашевский, Даран, в какой-то мере Кузьмин [34]. Своеобразие и значение саратовской художественной школы, давшей столь много выдающихся мастеров русского дореволюционного и советского искусства,— это, конечно, слишком важная тема, далеко выходящая за рамки данной статьи. Здесь можно лишь высказать предположение, что художественные традиции города, насыщенная, плодотворная жизнь Саратова 1910—1920-х годов сыграли свою роль в творческом становлении перечисленных членов «Тринадцати» [35].

[34] Н.В.Кузьмин — уроженец Сердобска, Саратовской губернии по тогдашнему административному делению.

[35] См. в кн.: *Милашевский В.* Вчера, позавчера, с. 15—16. См. также приводимые ниже воспоминания Д.Дарана, М.Троицкой-Егоровой.



Юстицкий В. М.
Охотники
1929

Первая выставка объединения получила в целом самую положительную оценку. В упоминавшейся статье Ф.Рогинской [36] в журнале «Новый мир» «Тринадцати»

[36] *Рогинская Ф.* — Новый мир, 1929, № 8, с. 306—307.

был посвящен специальный раздел. В «Правде» была напечатана заметка А.А.Федорова-Давыдова, в которой, помимо общей характеристики экспонируемых произведений, отмечались работы отдельных участников группы: «На общем положительном в формальном отношении фоне можно выделить работы Н.Кашиной, острой и талантливой молодой художницы, уже имеющей некоторую известность, Н.Кузьмина, станковые акварели Т.Лебедевой с очень своеобразным ощущением городской улицы⟨...⟩ а также рисунки Б.Рыбченкова и в особенности рисунки В.Милашевского. Этот последний работает очень уверенно⟨...⟩ Особенно интересны по своему построению два рисунка моющихся женщин, сделанных в темпе работ французского художника Сегонзака. Влияние другого художника, Марке, несут на себе работы С.Расторгуева». Федоров-Давыдов, характеризуя общую направленность работ «Тринадцати», противопоставлял их «живописный» рисунок, так сказать, французской ориентации «жесткому, «графическому» в основе, «немецкому» рисунку художников «ОСТ» и близких к ним» [37].

[37] *Федоров-Давыдов А.*— Правда, 1929, 20 марта.

В другой рецензии, опубликованной вскоре после открытия выставки в газете «Гудок», читаем: «Эти художники работают в той области изобразительного искусства, где в последнее время заметна некоторая спячка, усталость, даже некоторые трафареты. Работа всех тринадцати художников ценна именно тем, что

Юстицкий В.М.
Всадники у дерева
Не позднее 1927 г.

Юстицкий В. М.
Всадники
1930-е гг.

каждый из них стремится по-своему этот трафарет преодолеть, найти новые пути работы рисовальщика, при этом без всякой рекламы и модной позы. Выставка, несомненно, знаменует высокую культуру советского рисунка, что является неожиданностью даже для некоторых знатоков» [38].

[38] *Березарк И.*— Гудок, 1929, 23 марта.

В журнале «Прожектор» (1929, № 16) была опубликована большая подборка репродукций работ «Тринадцати». Фотографии сопровождались весьма характерной аннотацией: «Выставка тринадцати привлекла значительное внимание художественной Москвы. Участниками выставки была почти исключительно молодежь, среди них немало вхутемасовцев. Рисунки показывают хорошую грамотность и культурность молодежи, ее умение справляться с темой и выгодно выделить нужные моменты. В плюс участникам выставки можно поставить и их хорошее знакомство с художественной культурой Запада〈...〉 В общем,— заключает рецензент,— интересная выставка, свидетельствующая об упорной и крепкой работе нашей художественной смены».

Итак, первое выступление группы имело несомненный успех и вызвало широкий резонанс в художественных кругах. Обращаясь, по поручению «Тринадцати», в Главискусство за поддержкой в деле устройства второй выставки, Н.Кузьмин писал: в «Обзоре художественной жизни В.Воинов, определяя «ленинградское художество», в общем как застылое и консервативное в противовес этому отмечает выставку «Тринадцати», как один из фактов художественной жизни Москвы, определяющих линию нового современного стиля〈...〉 Активность «Тринадцати» в области пластической, упорная работа над художественным языком, созвучным современности, неизбежно связывает нас с темпами строительства СССР и не случайно, например, что на выставке ВОКС'а, отправляемой в Данию и имеющей целью отразить жизнь и строительство СССР, экспонаты «Тринадцати» составляют одну пятую часть всей выставки» [39]. Действительно, произведения участников

[39] См. с. 123 настоящего издания.

группы широко экспонировались не только на выставках в Союзе, но и на заграничных выставках, устраиваемых ВОКСом. Работы членов объединения поступили в те годы в крупнейшие наши музеи — Третьяковскую галерею, Русский музей, ряд музеев зарубежных стран. Судя по «Каталогу приобретений Центральной Гос. комиссии за 1928—1929 гг.», были приобретены для музеев СССР работы всех участников первой выставки (за исключением Ю.Юркуна). Рисунок Б.Рыбченкова «У Бутырской заставы» был в этом каталоге воспроизведен — единственный по данному виду искусства [40].

[40] См.: Каталог приобретений Гос. комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств. М., изд. «Главискусство», 1930.

Но первая выставка объединения вызвала и резкие споры, столкновения мнений, повлекла обсуждения и дискуссии. Споры и разногласия возникли и между самими «Тринадцатью». В то время, да и много лет спустя, организаторы группы воспринимали их очень болезненно. Вот как вспоминал об этом Кузьмин в одном из писем к Милашевскому: «Выставка (вторая) готовится, клише заказаны. Ромов торжественно зачитал свою статью в каталог на одном из вечеров. Трещина в группе. Ромов забирает свою статью обратно. Я из цитат статей Ромова и Рогинской (из «Нового мира») составляю «Разговор на выставке» и сдаю в печать. Разрешение на каталоге выставки от 27.05.1930 года. Раскол группы. Выставка не состоялась 〈...〉 За осень и зиму 1930—1931 гг. мы собираем участников и готовимся к выставке 1931 года (в Университете). Каталог печатался под наблюдением Н.В.Ильина. На открытии я не был — отбывал учебный сбор в Ногинске. Застал кончик выставки 〈...〉» [41].

[41] Письмо Н.В.Кузьмина В.А.Милашевскому от 23.II.68 г. Архив А.И.Милашевской.

В чем заключались споры и разногласия, что означали слова «трещина в группе»? Основное ядро «Тринадцати» склонно было львиную долю вины за то, что вторая выставка не экспонировалась, возлагать на Ромова. Журналист и художественный критик Сергей Матвеевич Ромов (1883—1939) познакомился с членами группы вскоре после первой выставки [42]. Он заинтересовался их работами, а

[42] Ромов жил во Франции с 1906 года. В 1926 году был корреспондентом ленинградского журнала «Жизнь искусства» в Париже. В 1928 году приехал в Советский Союз.

художники в свою очередь прислушивались к мнениям и оценкам Ромова, недавно возвратившегося из Парижа, знакомого с современным состоянием западноевропейского искусства. Однако вскоре отношения изменились. Как явствует из письма Кузьмина, в результате разногласий Ромов забрал подготовленную им статью к каталогу второй выставки. Спустя несколько лет Ромов оказался в числе наиболее резких, откровенно пристрастных и недоброжелательных критиков бывших членов группы [43].

[43] *Ромов С.* Художники и народное творчество.— 30 дней, 1936, № 7, с. 77—86. Статья была написана в связи с выставкой «Советская иллюстрация к художественной литературе за пять лет», организованной в Гос. музее изобразительных искусств. В статье содержалась крайне субъективная, неверная по существу оценка иллюстрационных работ Кузьмина, Мавриной, Милашевского, Дарана.

По прошествии десятилетий крайне затруднительно вполне объективно разобраться в сложном сплетении взаимоотношений всех участников событий. Наиболее вероятным представляется, на наш взгляд, что тут имели место и борьба самолюбий, нетерпимость к мнениям друг друга и организационные трудности. Кроме того, очевидно, уже ко второй выставке стали обозначаться различия в творческих установках членов группы [44].

[44] Упоминания о конфликте, приведшем к изменениям состава группы, имеются в дневниковых записях Елены Васильевны Бух (второй жены Милашевского), сделанных весной 1930 года. Приводим их с некоторыми сокращениями: «Увы, группа «13» распалась 〈...〉 Главискусство, рассмотрев конфликт группы «13», постановило название «13» оставить за группой Милашевского. Хорошо, что название-то хоть удалось сохранить за основателями группы 〈...〉 Сколько энергии было затрачено Володей (Милашевский.— *М.Н.*), Кузьминым и Дараном на организацию группы в прошлом году. Ушли: две Кашиных — Надежда и Нина, Недбайло и забавней всего, что ушел Расторгуев. С молодежью он мало связан, а в лице Кузьмина особенно, Володи и Дарана теряет близких товарищей. В группе «13» остались верные: Кузьмин и Даран, Рыбченков, Лебедева и Володя. Выставку пришлось отложить на осень, да оно и лучше 〈...〉» Рукопись хранится в архиве А.И.Милашевской.

Обратимся к статье, составленной Кузьминым взамен той, которую написал ранее Ромов. Статья называется «Разговор на выставке» и представляет собой изложение беседы-спора Рогинской, Кузьмина, Ромова, соответственно обозначенных в тексте: «=», «—», «+». (Все трое в стиле дружеского шаржа изображены на заставке к тексту, исполненной Милашевским.) В данной статье Кузьмин и Ромов выступают как единомышленники, отстаивающие кредо группы перед своим оппонентом — Рогинской. Не вдаваясь в подробный анализ высказываний участников «Разговора», отметим лишь принципиальную важность самой статьи. В ней впервые достаточно четко были сформулированы основные установки группы, то, что можно назвать программой объединения. В статье отразились некоторые кардинальные вопросы, которые волновали тогда и «Тринадцать», да и художников совсем иных направлений.

Что считать настоящим, хорошим рисунком? Рисунок правильный и рисунок хороший — всегда ли одно понятие совпадает с другим? С другой стороны — где граница между подчеркнутой выразительностью линии и — очевидной небреж-

ностью или неумелым дилетантизмом? Каким должен быть рисунок, как надо рисовать — в ответах на эти вопросы и заключалось то, что можно назвать программой «Тринадцати». Она не была сформулирована в виде манифеста или декларации. Но и статья к каталогу второй выставки, и публикуемые нами литературные «портреты друзей», написанные Милашевским в самом начале 30-х годов, свидетельствуют, что организаторы объединения четко осознавали задачи и место «Тринадцати» в современной им художественной жизни: «Здесь не отращивают «художественной» шевелюры, не аргументируют цитатами из Делакруа, не ведут жреческих разговоров о «законах» композиции, о диагоналях и вертикалях. Художники в своих работах, как в письме к близкому другу, необходимейшим условием полагают искренность и с величайшим отвращением относятся к мундиру, какого бы покроя он ни был: академического, кубистического или какого иного» [45].

[45] Разговор на выставке. (Вторая выставка «13»). Мосполиграф, 1930, с. 8.

Итак, уже на первых порах инициаторы группы ясно определили для себя роль и значение графики в ряду «всех пластических искусств», весьма отчетливо сформулировали свою приверженность свободному непосредственному рисунку, не скованному каким-либо «мундиром».

Анализируя текст каталога второй (несостоявшейся) выставки, легко убедиться, что в составе группы уже произошли изменения. Не стало работ Зевина, Юркуна, Юстицкого. Появились новые имена — З.Либерман, Р.Семашкевич. Сведений о художнике Либермане найти пока не удалось. На личности и творческом облике Романа Матвеевича Семашкевича следует остановиться несколько подробнее [46].

[46] О судьбе Семашкевича рассказала вдова художника — Надежда Мироновна Васильева, жившая, когда писались эти строки, по тому же адресу — Вспольный переулок, 17, что был указан в каталоге третьей выставки 1931 года. На стенах комнаты висели немногие сохранившиеся живописные работы Семашкевича. Среди них поражал уверенной зрелостью живописного решения замечательно скомпонованный, светящийся цветом «Портрет Н.М.Васильевой в красном». Ная Васильева (так звали ее друзья) тоненькой большеглазой девушкой запечатлена на фотографии группы «Тринадцати» 1931 года.

Семашкевич привлекает внимание не только как один из участников группы. Это, несомненно, одна из очень ярких, но, к сожалению, почти неведомых фигур в советском искусстве 20—30-х годов. Известный исследователь советской литературы и искусства Н.И.Харджиев сказал, когда разговор зашел о произведениях Семашкевича, что считает его наиболее талантливым представителем группы. Сохранились считанные единицы живописных работ Семашкевича, но довольно много рисунков и акварелей. Все они хранятся у вдовы художника — Н.М.Васильевой, некоторые работы встречаются у коллекционеров [47].

[47] В 1982 году «Портрет Н.М.Васильевой» работы Семашкевича был приобретен из частной коллекции в Николаевский художественный музей им. В.В.Верещагина.

Из рассказов и воспоминаний людей, знавших Семашкевича, возникает представление о нем как человеке и художнике на редкость самобытном. Его называли «самородком», наивным художником, сравнивали с Руссо или Пиросманашвили. В одном из писем Милашевского читаем: «По нашим с Кузьминым представлениям наша выставка не должна была быть «школьно-профессиональной». Мы пропагандировали свободный поиск, а не школьность или секту〈...〉 Поэтому мы решили пригласить неких «самородков» изоискусства: Юрий Юркун, Ольга Гильдебрандт, Семашкевич!» [48].

[48] Письмо В.А.Милашевского автору статьи от 26.XII.1974.

Однако говорить о Семашкевиче как о непрофессиональном, нигде не учившемся художнике — было бы неправильно. Семашкевич родился в многодетной крестьянской семье в одном из местечек Западной Белоруссии. В детстве был



Семашкевич Р.М.
Портрет Н.М.Васильевой,
жены художника
1933

пастухом. Позже сумел закончить гимназию в Вильно и там же начал брать первые уроки живописи. Семашкевич активно сочувствовал коммунистам, вступил в комсомол, а в 1924 году перебрался в Советский Союз. Здесь начались серьезные занятия искусством — сначала в Витебске, а затем в Москве, где в 1930 году он закончил Вхутеин. Учителями Семашкевича были А.Д.Древин и С.В.Герасимов.

Почему же даже те, кто близко знали Семашкевича, считали его самородком, примитивистом? Немногие живописные работы Семашкевича, которые удалось увидеть, выполнены с уверенностью, вполне профессионально. Но, очевидно, в самом мироощущении художника сохранились навсегда органически присущие ему чистота, детски-ясная наивность, и эти черты настолько доминировали в работах, что давали основания говорить о нем как художнике «самодеятельном». Тот же Милашевский неоднократно характеризует Семашкевича как «чистого вида наивного художника, который никогда не пребывал ни в какой школе» (что не соответствует действительности), а также как «изобразителя, из которого сами собой лились драгоценности видений, красок, образов и в этом смысле он был явлением замечательным» [49] (с чем нельзя не согласиться).

[49] *Милашевский В.А.* Отрывки воспоминаний. Рукопись. Архив А.И.Милашевской.



Семашкевич Р. М.
На железной дороге
Начало 1930-х гг.

Семашкевич Р. М.
Колонна автомобилей
1931

Отличительной чертой произведений Семашкевича была также ярко выраженная социально-политическая направленность. Достаточно перечислить названия его работ, включенных в каталог второй выставки: «Агитатор», «Рабочий», «Убийство провокатора», «Рабкор», «Пионер в деревне» и др. Среди рисунков, принадлежавших Васильевой,— «Я иду в колхоз», «Смотри, Ваня, как грибы, растут заводы пятилетки», «На пути к социализму» и т. п.

Линия, характер штриха в рисунках Семашкевича, насколько можно судить по сохранившимся листам, также были весьма далеки от легкой, быстрой, иногда прихотливо-изящной линии рисунков, например, Дарана или Милашевского. Штрих Семашкевича негибкий, в нем есть что-то откровенно угловатое, но чрезвычайно выразительное. В угловатости рисунка, так же как и в прямолинейной простоте композиции, действительно, есть нечто наивное, напоминающее рисунки детей. И так же как в детских рисунках — большой заряд образной убедительности. В сочетании чуть грубоватой категоричности изобразительного языка с предельной откровенностью образного, социального звучания и заключались свойственные работам Семашкевича привлекательность и самобытность. Конечно, без знакомства с живописью художника составить представление о его искусстве трудно. Но и то немногое, что удалось увидеть, дает все основания утверждать, что это был крупный, поистине оригинальный художник.

На третьей выставке, открывшейся 18 апреля 1931 года в актовом зале I МГУ, отсутствовали произведения Кашиных, Либермана, Недбайло, Расторгуева. Это, очевидно, и было следствием «трещины в группе», обнаружившейся при подготовке второй выставки. Но ядро объединения оставалось прежним.

Неизменно на всех выставках участвовали Гильдебрандт, Даран, Кузьмин, Маврина, Милашевский, Рыбченков. Кроме них (и Семашкевича) на третьей выставке были показаны работы Бурлюка, Древина, Ижевского, Софроновой, Стефанского, Удальцовой.

В своих воспоминаниях Милашевский пишет, что крайне неодобрительно отнесся к введению в состав группы новых участников (за исключением Семашкевича и Софроновой), хотя понимал, что это необходимо для того, чтобы группу сохранить. «Убыль в рядах нужно было восполнить и довести количество участников до «тринадцати», чтобы оправдать свое цифровое название. Появились семь новых имен. И вот в этих новых приглашенных была тоже ошибка〈...〉 Бестолковщина — иначе я этот подбор фамилий назвать не могу»,— сердито, со свойственной ему в писаниях последних лет резкостью, заключает Милашевский [50].

[50] *Милашевский В.А.* Отрывки воспоминаний. Рукопись. Архив А.И.Милашевской.

Действительно, на первый взгляд подбор имен несколько странный. Рядом стоят Давид Бурлюк и никому почти неведомый Чеслав Стефанский; известные художники, преподававшие в те годы во Вхутемасе, Древин и Удальцова — и скромный, только что закончивший институт, ученик Древина Ижевский; «самородок» Семашкевич и прошедшая серьезную выучку в студии И.Машкова еще до революции — Софронова.

Если признать, что само включение определенного числа людей было необходимо, «чтобы оправдать цифровое название» (Милашевский), то сразу же возникают другие вопросы: как повлияли эти новые участники на лицо группы, в какой степени были связаны они с установками «Тринадцати»? Наконец, что собой представляло к этому моменту творчество каждого из них?

Литературные и живописные работы Давида Бурлюка, его личность как поэта, художника, общественного деятеля пользовались широкой, даже шумной известностью. Но какое отношение «отец русского футуризма» имел к «Тринадцати»? В настоящее время, к сожалению, так и не удалось точно установить, почему было решено обратиться к Бурлюку, проживавшему в США, с просьбой прислать работы на выставку 1931 года. Не представляется возможным также судить о том, какие

Семашкевич Р. М.
«Смотри, Ваня...»
1931

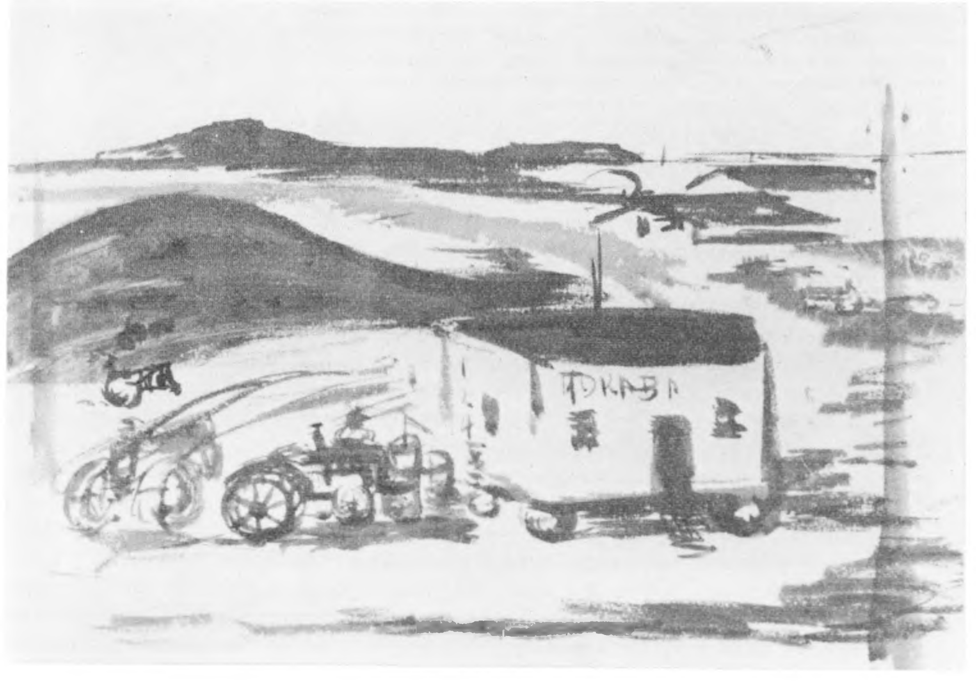
Семашкевич Р. М.
На работу
1931

именно из его произведений были экспонированы. Каталог третьей выставки «глухой». В нем перечислены фамилии участников и их адреса, а вместо списка произведений указаны лишь номера, позволяющие определить только количество произведений [51].

[51] В Русском музее имеется несколько графических произведений Бурлюка рубежа 20—30-х годов. Почти все они были подарены художником музею во время посещения Советского Союза в 1956 году. В основном это портреты (антрепренера В.Никулина, 1932; художника Н.Васильева, 1930; несколько женских портретов). Работы сделаны в манере слегка безличной, нередкой для «вообще» заказных портретов. Вряд ли подобные вещи могли заинтересовать «Тринадцать». В связи с приглашением Бурлюка представляется заслуживающим внимания следующее обстоятельство. В 1930 году была издана работа Э.Ф.Голлербаха «Искусство Давида Д.Бурлюка» (Нью-Йорк, 1930). Наряду с общим обзором его художественной деятельности, суждениями о стиле и методе его искусства Голлербах специально рассматривал рисунки, созданные художником в 20-е годы во время пребывания в Японии. Критик писал о них как об «особенно привлекательных», «непосредственных и свежих», «⟨...⟩ в них чувствуешь подлинную «душу» Японии ⟨...⟩ живое слово о японском пейзаже и японском народе». Можно предположить, что Бурлюк, очевидно, дороживший художественными связями в Советском Союзе («Пребывание художника в Нью-Йорке не мешает ему быть советским гражданином, представителем советского искусства за рубежом». Голлербах, с. 14), был приглашен на выставку не без влияния Голлербаха, искусствоведа, находившегося в самом тесном контакте со многими участниками группы. Не японские ли рисунки Бурлюка были показаны у «Тринадцати», которые так ценили «непосредственность и свежесть»? Но это лишь одна из гипотез. В журнале «За пролетарское искусство» (1931, № 6) были воспроизведены некоторые работы с выставки 1931 года. Среди них — «Митинг безработных в Нью-Йорке» Бурлюка. Следовательно, на выставке экспонировались и произведения американской тематики. В целом, думается, можно согласиться с Милашевским и признать, что присутствие работ Бурлюка на выставке, по-видимому, не являлось обязательным.

На выставке 1931 года участвовали также Древин и Удальцова. В описываемое время оба художника были широко известны в московских художественных кругах. Оба на протяжении многих лет вели преподавательскую деятельность во Вхутемасе-Вхутеине, т. е. самым непосредственным образом воздействовали на формирование взглядов и творчества наиболее молодых участников «Тринадцати», на ту самую «спаянную группу вхутемасовской молодежи», о которой писала критика. Уже указывалось, например, на несомненное воздействие живописи Древина на работы Рыбченкова, выполненные по впечатлениям поездки в Бурятию (1932). Учениками Древина по Вхутеину были Семашкевич и Ижевский. Заставляют вспомнить произведения Древина некоторые особенности живописного строя Софроновой, также участницы третьей выставки.

Творчество советских живописцев Древина и Удальцовой в последние годы только-только начинает изучаться с той степенью глубины и серьезности, которых оно заслуживает. Настоящий очерк ни в коей мере не претендует на обстоятельное и всестороннее раскрытие пути этих сложных мастеров. Возможно, участие Древина и Удальцовой на выставке 1931 года и было лишь эпизодом в их творчестве. Но этот эпизод не был случайным. На каком-то отрезке пути искания живописцев, их цели и задачи совпали до некоторой степени с исканиями, одушевлявшими участников группы. Те или иные параллели или сближения между отдельными художественными явлениями могут быть проведены на различных уровнях. Конечно, между произведениями Древина, Удальцовой и «Тринадцатью» нет бросающейся в глаза стилистической общности (которая имеется, например, между иллюстрационными циклами членов «Тринадцати» и книжной графикой такого художника, как Бехтеев). В данном случае речь идет о близости более глубокой. Древин и Удальцова были участниками общества «Московские живописцы». Об установках этого общества В.И.Костин писал: «Основные участники⟨...⟩ стреми-



Древин А. Д.
Новостройка
Начало 1930-х гг.

Древин А. Д.
Пейзаж с трактористом
1931



Древин А. Д.
Пейзаж с охотником

лись к наиболее живописному и пластически яркому воплощению непосредственно наблюдаемых художником самых простых, обычных явлений окружающей действительности, считая, что только в этом непосредственном общении с натурой могут возникнуть образы большого современного содержания» [52]. Именно в этом стрем-

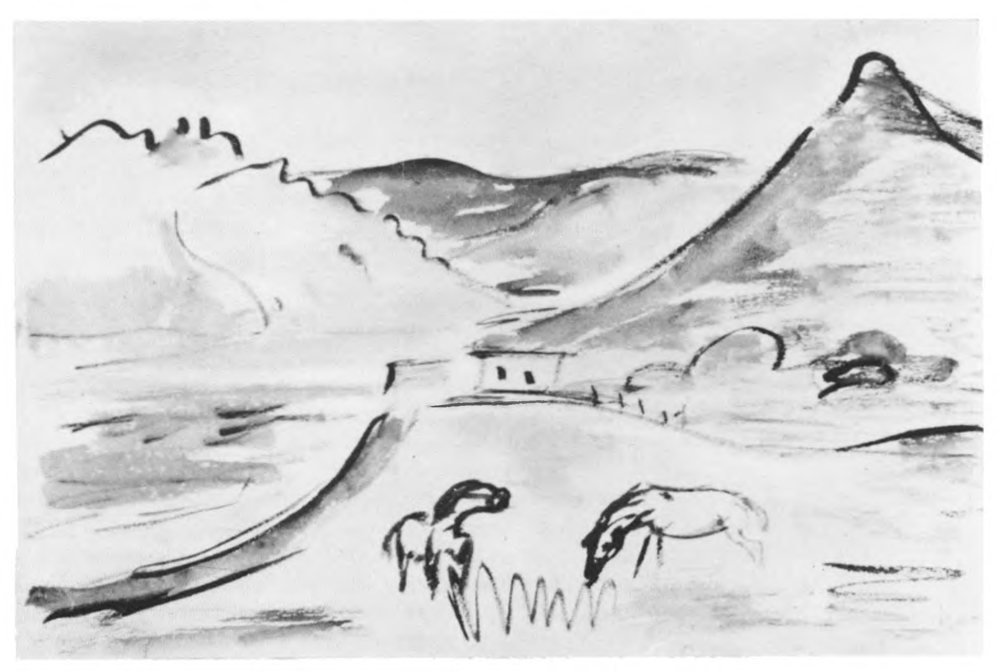
[52] *Костин В.* ОСТ. Л., 1976, с. 69.

лении к непосредственному, свободному от шор и предвзятости, восприятию мира усматриваем мы близость Древина и Удальцовой установкам «Тринадцати». Конечно, нельзя упускать из виду, что реальные творческие результаты подобных устремлений воплощались по-разному.

На третьей выставке 1931 года экспонировались работы Древина и Удальцовой, сделанные, по всей вероятности, во время их совместной поездки на Алтай в 1930 году. Кроме совпадения хронологии об этом свидетельствуют иллюстрации каталога третьей выставки. Иллюстрации этого, чрезмерно лаконичного, «мини-каталога» сделаны как бы одной рукой. Они вполне условны и носят, можно сказать, символический характер. Символы-знаки Древина и Удальцовой характерны для их алтайских работ: «Косуля» у Древина, «Всадник» у Удальцовой.

В бывшей квартире семьи Древиных на Мясницкой (ныне ул. Кирова) скульптор Андрей Александрович Древин показал многочисленные, бережно сохраненные им работы родителей, в том числе и те, которые были исполнены во время поездки на Алтай. Как вспоминал А.А.Древин, участвовавший мальчиком в этом путешествии, оно началось в районе реки Чарыш, около Усть-Кана. Художники делали этюды и зарисовки постоянно, в течение всей поездки. Любопытно, что почти на всех работах Древина изображены степные места, в произведениях Удальцовой преобладают горные районы. Художники изображали пейзажи, полевые работы, всадников и косарей, людей в юрте, около кузницы. Но при этом ни в пейзажах, ни в «бытовых» сценах ничего бытового нет и в помине. Совершенно отсутствуют и у Удальцовой, и у Древина этнографические приметы в одежде,





Удальцова Н. А.
Два всадника
1931

Удальцова Н. А.
Долина
1931

постройках, географические «сведения» в пейзаже. Листы в целом (именно не каждый в отдельности, а когда смотришь их один за другим или, еще лучше, видишь один возле другого) рождают ощущение особого мира, исполненного гармонии, единства между человеком и постоянно изменчивой, обновляющейся природой.

Эта поездка на Алтай и в районы нынешнего Восточного Казахстана оказалась чрезвычайно плодотворной для Древина. В его автобиографии [53] читаем:

[53] Советские художники. Т. I — Живописцы и графики. М., 1937, с. 78.

«Алтай особенно повлиял на меня своей красочной природой, большими пространствами; его необыкновенная сила света изменила мою живопись».

В древинских гуашах особенно сильно выражен их подготовительный по отношению к живописи характер. Это как бы зародыши будущих картин. Действительно, многие листы явились этюдами известных живописных произведений — «У сельского клуба. На Алтае», «Пейзаж с охотником», «Розовый куст» и др. Движение кисти по листу создает рисунок особого рода, его широкая, текучая линия сама по себе обладает свойством пластичности и обобщения. Цвет в гуаши намечен едва-едва, но при набросочности, лаконизме рисунка основа композиционного построения проступает вполне отчетливо.

Подлинное торжество древинского метода, древинского ощущения мироздания являют, конечно, его живописные произведения. Признавая это, тем более в высшей степени поучительно увидеть, что было первоначальным толчком, явилось тем зерном, из которого выросли прекрасные плоды искусства мастера [54].

[54] Автор вступительной статьи к каталогу выставки Древина 1979 г. пишет: «Картина возникает обычно без наброска, рисунка, как непроизвольный, стихийный отклик, полный энергии». Как мы видели, это не совсем точно. Этюды, в виде рисунков гуашью, существовали. Но, действительно, полное воплощение древинского чувства стихии природы в ее пластическом выражении было найдено в живописи маслом.

Алтайские этюды Удальцовой производят впечатление работ более самодовлеющих. Они, если так можно сказать, меньше нацелены на живопись, имеют большее право на самостоятельное существование [55]. Это различие в работах двух

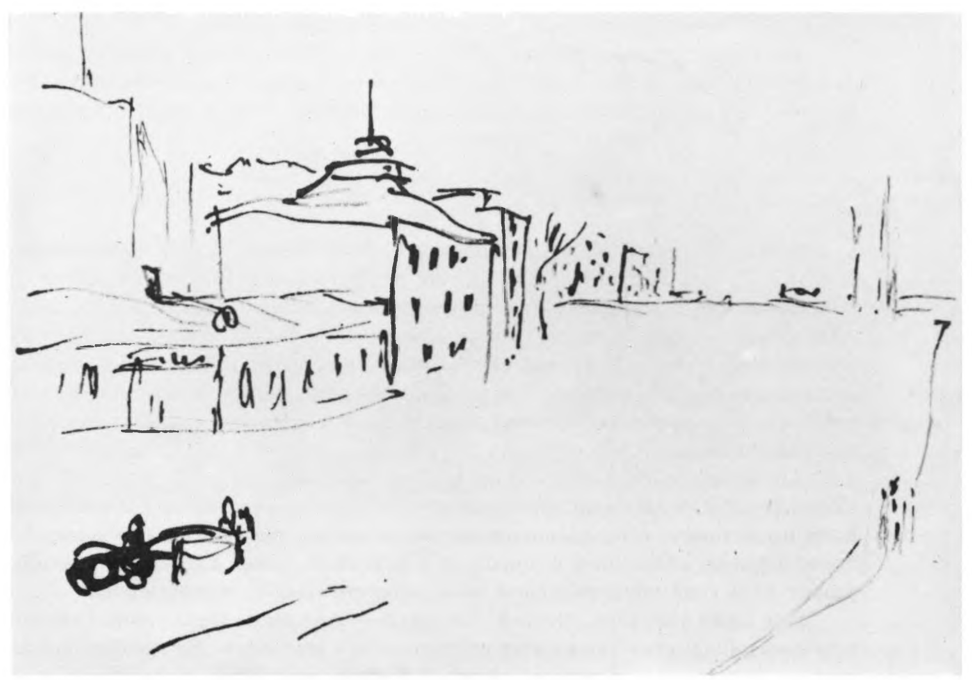
[55] Из автобиографической статьи Удальцовой следует, что ее алтайские гуаши создавались на основе беглых набросков с натуры. См. с. 199 настоящего издания.

художников не дает оснований для какой-либо оценки, для предпочтения одного другому. Гуаши Удальцовой, в отличие от древинских (хотя и не всегда), имеют более станковый характер. Таковы, например, листы, принадлежащие ГМИИ: «Два всадника» и «Долина». Этюды сделаны как бы на одном дыхании. Широкая, мягкая линия кисти без подробностей намечает сразу общую композицию, объединяя первый план с дальним. Юрты, холмы вдали, облака в небе изображены в какой-то особой круглящейся пластике форм, родственных самой структуре изображаемого мира.

Заключая рассказ об участии Удальцовой и Древина на последней выставке «Тринадцати», хочется еще раз повторить, что это участие не было случайным. Если представить себе дальнейшую эволюцию их творчества, особенно — цикл произведений, связанных с поездкой в Армению, показ алтайских этюдов на выставке 1931 года предстанет как этап естественный и закономерный.

Еще один участник третьей выставки — Антонина Федоровна Софронова пришла к «Тринадцати» также уже сложившимся мастером. Ее профессиональная учеба началась в московской студии Ф.И.Рерберга. Затем последовали годы занятий в студии И.И.Машкова, где будущая художница прошла серьезную школу натурного рисования. Еще до революции Софронова выставлялась на многих крупных выставках. Наиболее интенсивно ее творческая деятельность разворачива-





Софронова А. Ф.
Московский переулок
1927

Софронова А.Ф.
Городской пейзаж с лошадкой
1931



Софронова А. Ф.
Тихий переулок
1929

ется в первые послереволюционные годы [56]. На выставке 1931 года Софронова

[56] Вот важнейшие вехи пути Софроновой до прихода к «Тринадцати»: 1920—1921, Тверь, преподавание в Гос. художественной мастерской совместно с М.К.Соколовым, работа над произведениями конструктивистского плана. Переезд в Москву, поворот от конструктивистских исканий к рисункам по впечатлениям и наблюдениям натуры — «Типы улицы» 1924—1925 гг. Начало работы над московскими пейзажами в рисунке и живописи — «Каменный мост», «Набережная», «Остоженка», «Арбатский переулок» и др.— 1927—1930 гг.

участвовала как художник московского пейзажа. Образно-эмоциональная искренность и достоверность в творчестве Софроновой сочетались с тонкостью и высотой живописной культуры. Ее живописная гамма основана на скупой и чистой палитре серебристо-серых, золотистых и черных тонов. Ценители сравнивали ее московские пейзажи с работами Марке [57]. Конечно, живопись Софроновой раз-

[57] Следует отметить, что живопись Марке, его творческий метод были несомненно близки установкам «Тринадцати». Это отмечал еще Терновец, об этом упоминали некоторые участники объединения.

вивалась в русле той культурной традиции, которая включала французскую школу. Но в произведениях рубежа 20—30-х годов, в работах последующих лет художница предстает уже вполне сложившимся мастером, имеющим свой, индивидуально-своеобразный облик. Несомненно, что между установками группы и творческими исканиями талантливой художницы существовала органическая близость. И в дальнейшем, много лет спустя после выставок «Тринадцати», сохранились дружеские связи и взаимопонимание между Софроновой и «Комитетом 13-ти».

Очень скудные сведения имелись о Чеславе Казимировиче Стефанском. Из семейных документов, писем, воспоминаний друзей и рассказов дочери М.Ч.Стефанской сложился образ одаренного художника, обаятельного, интересного

В группу художников
„13“.

Прошу принять меня в группу
„13“
Учился в пензенской школе
Выставлял в провинции и в
Москве на АХРР'е, на
РОСТ'е и заграницей.
На просмотр моих работ
прошу на 13-е октября с.г. в 7 часов
вечера.
Ч. Стефанский
10/X — 1930 г.
Москва.

Заявление Ч.Стефанского в группу «13»

человека. В его судьбе, как и в судьбах его ровесников, огромную роль сыграли события Октябрьской революции, годы гражданской войны. Стефанский принимал активное участие в боевых действиях во время гражданской войны. Затем, в первые послереволюционные годы много сил и энергии вкладывал в деятельность по организации учреждений культуры, студий изоискусства, увлеченно занимался творческой и преподавательской работой в Ельне, Смоленске, Ростове. У М.Ч.Стефанской можно было увидеть несколько рисунков ее отца рубежа 20—30-х годов. Это московские пейзажи, сделанные углем или тушью. Возможно, некоторые из них («Туча. Дождь», 1931; «Лошади около дома») экспонировались на третьей выставке. Один из рисунков — «Хибины» — был сделан во время поездки на Кольский полуостров в район озера Вудъявр.

Сохранившихся работ Стефанского слишком мало, чтобы составить по ним вполне определенное представление о его творческом облике. Рисунки неравноценны по качеству. Судя по лучшим вещам, у Стефанского было свое видение городского пейзажа, ощущение его выразительности. Даже традиционный мотив в отдельных рисунках трактован смело, свободно, во вполне индивидуальной манере. Художник скончался в 1942 году. В рассказе дочери, воспоминаниях Ижевского Стефанский рисуется как человек, не сумевший из-за всякого рода житейских обстоятельств и преград выявить и развить в полную меру присущее ему дарование [58].

[58] В Смоленском музее изобразительного и прикладного искусства в 1967 году была устроена выставка, посвященная 50-летию Октябрьской социалистической революции. На ней экспонировались семь живописных работ Стефанского из собрания музея, исполненных с 1919 по 1930 год. Рисунки Стефанского хранятся также у другой его дочери — В.Ч.Стефанской, проживающей в г. Энгельсе, близ Саратова. Они воспроизводятся в настоящем издании.

Стефанский Ч. К.
Москва уходящая. «Двор извозчиков»
Начало 1930-х гг.

Стефанский Ч. К.
Москва уходящая. Трактир «Бухта»
Начало 1930-х гг.

В группу художников
«13»
худ. С.Д. Ижевского.

Заявление.

Прошу принять меня в вашу группу.
Закончил в 1930 г. Вхутеин
(живописный факультет.)
На выставках не участвовал нигде.

19/X 30 г. С. Ижевский.

Заявление С.Ижевского в группу «13»

В архиве «Тринадцати» сохранилось собственноручное заявление с просьбой о приеме в группу еще одного из участников третьей выставки — Ижевского. Когда писались эти строки, Сергей Дмитриевич Ижевский жил и работал в Москве. У него можно было увидеть некоторые из рисунков тушью 1930 года. Один из них — «Дирижабль над Москвой»,— несомненно, экспонировался на выставке 1931 года (воспроизведен в каталоге). Судя по этому рисунку, так же как и по нескольким другим («Бульвар на Пресне», «Набережная Москвы-реки»), биография Ижевского как художника в эти годы только начиналась. В рисунках еще нет примет индивидуальности, самостоятельной, сложившейся. В 1930 году Ижевский закончил Вхутеин, где его учителями были Штеренберг, Шевченко, Древин. Пейзажи Москвы — одни из первых работ будущего художника — носят беглый, несколько описательный характер. В дальнейшем Ижевский занимался главным образом журнальной иллюстрацией, работал как художник-пейзажист.

Выше сделана попытка охарактеризовать, насколько это позволяют имеющиеся материалы, работы Бурлюка, Древина, Удальцовой, Софроновой, Стефанского, Ижевского — новых участников третьей выставки «Тринадцати». Хотя первую выставку от третьей отделяло всего два года, между ними было весьма существенное различие. Включение работ названных художников свидетельствовало, конечно, о значительном расширении платформы объединения. Прежде всего его сугубо графическая специфика оказалась размытой, на выставке появились произведения живописи. Правда, здесь можно вспомнить, что еще в рецензии Федорова-Давыдова рисунок «Тринадцати» назывался «живописным» и противопоставлялся жесткому, «графическому» рисунку остовцев... Но сама группа перестала быть объединением только графиков, стремящихся к утверждению нового понимания рисунка. Это отразилось даже в наименовании каталогов. Каталог первой выставки назывался «Выставка рисунков 13»; каталог второй — «Вторая выставка 13»; каталог третьей — «13. Выставка картин».



Ижевский С. Д.
Дирижабль над Москвой
1931

К важному вопросу эволюции недолгой, хотя и весьма бурной истории группы мы вернемся ниже. Здесь следует остановиться на общественных откликах, которые вызвала третья выставка «Тринадцати». На ней побывал А.В.Луначарский. Сохранилось письмо (черновик), написанное Милашевским от имени членов группы наркому просвещения с просьбой посетить выставку и ознакомиться с произведениями художников [59]. Работы «Тринадцати», которые показывал и

[59] См. с. 131 настоящего издания.

комментировал на выставке в актовом зале МГУ Милашевский, Луначарскому понравились. Некоторые из произведений по его рекомендации были тогда же приобретены в центральные музеи. Но одобрение Луначарского не помешало появлению отрицательных оценок в печати. Эти отзывы были совсем не похожи на те, которыми было встречено первое появление «Тринадцати». И на сей раз отмечались «высокое художественное качество» произведений, «техническая умелость», «утонченность полотен». Но в целом рецензии были крайне неблагожелательными [60].

[60] Вот выдержка из одной рецензии: «Выставку можно рассматривать только как вылазку буржуазных художников 〈...〉 сознательно работающих на буржуазного западного потребителя» (*Черняк Р.* — Комсомольская правда, 1931, № 125). Подобные рецензии представляют собой характерный образец критики, которую принято именовать вульгарно-социологической. И хотя прошло более полувека с момента опубликования, вопиющая нелепость и несправедливость критики ощущаются все так же остро.

С автором одной из статей инициаторы группы вступили в полемику. В заметке, названной «Тринадцать» отвечают критику Черняку», Кузьмин вполне спра-



Ижевский С.Д.
Набережная Москвы-реки
1931

ведливо указывал, что подлинный анализ образного содержания и пластической формы автор статьи подменил трескучими, демагогическими фразами. Кузьмин отмечал многие имеющиеся на выставке произведения современной тематики, выделяя среди них заводские и колхозные серии Рыбченкова, акварели на производственные темы Милашевского, «Рабочие праздники» Дарана, работы Семашкевича, Стефанского. В «Ответе» еще раз подчеркивалось, что участники группы активно ищут пути художественного освоения действительности, борются за «создание пластического языка нашей эпохи» [61].

[61] См. с. 132 настоящего издания.

В те годы вульгарно-социологическая критика нанесла немалый урон творческому развитию и жизненным судьбам художников. Об этом писал в воспоминаниях Милашевский, упоминал Кузьмин, рассказывая о судьбе Софроновой. Некоторые из «Тринадцати» оказались основательно и надолго выбитыми из колеи нормального существования.

Излагая историю группы, хотелось бы соблюсти строгую объективность. Неверно представлять всех ее членов как первоклассных мастеров, не замечать слабостей, им присущих. Прежде всего это были художники, очень различные по масштабам и характеру дарования. Что касается «стиля 13-ти», то если относительно отдельного человека справедливо утверждение, что его недостатки — продолжение его достоинств, то это утверждение может быть справедливо и по отношению к рассматриваемому объединению. При самом благожелательном от-



Ижевский С.Д.
На Тишинском рынке
1931

ношении нельзя не заметить, что увлечение живым потоком жизни приводило иногда к фиксации случайных впечатлений; стремление к рисунку непосредственному, живому подчас оборачивалось появлением линии необязательной, формы недостаточно крепкой и структурно организованной. И, очевидно, прав был Терновец, когда писал, что «быстрый и возбужденный язык («Тринадцати».— *М.Н.*) не всегда, быть может, четок и внятен» [62].

[62] *Терновец Б.Т.* Вступительная статья к каталогу: Выставка рисунков «13». М., 1929, с. 7.

Выставки группы, программа, которая стояла за показанными на них работами, конечно, давали пищу для размышлений, и порой очень серьезных. В связи с этим хочется привести рассказ Милашевского об одном из его разговоров с Н.Н.Купреяновым, посетившим первую выставку группы. «Я услышал от него кое-что, над чем бы стоило задуматься и мне — как устроителю и пропагандисту»,— вспоминал Милашевский во время одной из бесед в начале 70-х годов. «Для того, чтобы отважиться так рисовать, надо иметь очень хорошую основу, а она есть не у всех участников выставки»,— сказал Купреянов. «Он был,

конечно, прав»,— заметил Милашевский.— «Но что же Вы ему ответили?» — «Я сказал ему, что мне важно утвердить сам принцип рисунка свободного, не зависимого от школьных схем или художнических сект и «пошибов».

Рассказанный эпизод представляется очень важным и во многом симптоматичным. Симптоматично и то, что замечание сделал Купреянов — художник, которого в эти годы особенно занимали вопросы, связанные с возможностями рисунка. И то, что Милашевский признал его правоту и в то же время еще раз повторил, сколь важен был для него сам принцип «свободного рисунка», не школьного (т. е. не академического, на языке участников «Тринадцати») и не сектантского (т. е. не кубистического — о чем будет сказано ниже).

Однако те или другие критические замечания, которые могут быть высказаны в адрес «Тринадцати», не имеют ничего общего с несправедливыми, подчас выходящими за рамки разговора об искусстве, обвинениями, которыми были переполнены упомянутые рецензии на выставку 1931 года. Эта выставка стала последней, хотя организаторы уже планировали следующую. Об этих планах свидетельствуют, в частности, публикуемые в сборнике литературные «портреты друзей», написанные Милашевским [63]. Талантливые, живые очерки должны были стать основой

[63] См. с. 156, примеч. 6 в настоящем издании.

предисловия к каталогу будущей выставки. Но, как говорилось в начале статьи, в 1932 году литературно-художественные группировки и объединения были распущены, образован единый Союз советских художников.

Попытаемся определить место, которое занимала группа среди других достаточно ярких, интересных явлений советской графики рубежа 20—30-х годов, охарактеризовать те ее художественно-стилистические особенности, которые уже тогда получили наименование «стиля 13-ти».

В 1930 году в короткой, сугубо информационной справке, направленной в секцию искусствоведения ВОКС, Кузьмин, «по поручению «Тринадцати», формулировал «идеологическую установку общества» в следующих словах: «сегодняшний день Советского Союза; строительство социализма». Главная задача художественной формы — «искания пластического языка, адекватного современности» [64].

[64] См. с. 123 настоящего издания.

Этот новый, современный пластический язык «Тринадцать» усматривали прежде всего в широком использовании возможностей быстрого, свободного рисунка, основанного на непосредственных впечатлениях, полученных от натуры. Позже Кузьмин писал: «От графики «Мира искусства» и всей петербургской школы нас отличало то, что эта графика от Сомова и Билибина до Чехонина и Митрохина была графикой «обводки по карандашу», у «13-ти» же ценилась графика вольного, необведенного и некалькированного рисунка. Нужно ли пояснять, что ксилография и подавно вне этих проблем» [65].

[65] Письмо Н.В.Кузьмина автору статьи 17.IV1974.

Особенно настойчиво, последовательно, на протяжении десятилетий продумывал и уточнял специфику понимания рисунка, свойственного «Тринадцати», Милашевский. Пожалуй, впервые размышления на эту тему появились в заметках Милашевского, сделанных в 1930—1931 годах. В одном из вариантов статьи для каталога второй выставки Милашевский писал: «Мы заставляем любоваться темпом изображения. В неподвижное пластическое искусство мы вносим новый фактор эстетического воздействия — время. Ясно ощущаемое время исполнения художественного произведения является качеством его〈...〉 Мы не делаем «набросков» потому, что в понятии «набросок» есть нечто безответственное. Меткий выстрел уже не упражнение: мы точно знаем, что хотим, и точно изображаем» [66].

[66] В статье Милашевского явственно ощущается полемика с некоторыми рецензиями, появившимися в печати после первой выставки «Тринадцати». В частности — с Ф.Рогинской, упрекавшей художников группы в

культивировании набросочности, незаконченности. Рукопись статьи (которую вначале предполагалось напечатать как вступительную к каталогу второй выставки) хранится в архиве А.И.Милашевской.

В очерке, посвященном творчеству Дарана (написанном в те же годы), Милашевский продолжает эту тему: «В современном художественном произведении можно и должно любоваться самим темпом изображения〈...〉 «Тринадцать» на этом темпе настаивают. Никаких кáлек, никаких подготовительных работ. Рисунок должен напомнить оживленный рассказ приятеля, а не заявление просителя». Несколькими годами позже, в письме к Э.Ф.Голлербаху Милашевский подробно изложил свой метод работы. Он прежде всего подчеркивал, что это была работа с натуры, работа, зависящая в сильнейшей степени от впечатлений «неповторимой конкретности», а также — отсутствие «всякой преднамеренности». «Когда я рисую, я сознательно «распускаю» себя, позабываю правила рисования, законы композиции〈...〉Я допускаю обмолвки, описки, ошибки так, как каждый человек оступается на тех местах, которые ему одному свойственны〈...〉 Мои акварели — это мои дневники, в которых я выдаю себя с головой〈...〉» [67].

[67] См. с. 177 настоящего издания.

Сформировавшиеся в те годы принципы рисунка — внутренне свободного, не скованного правилами и приемами — Милашевский будет отстаивать на протяжении всей жизни. С письмом 30-х годов перекликаются мысли, изложенные в письмах, написанных почти сорок лет спустя. «Рисунок множественных объектов. Как влияют друг на друга много предметов или людей. Они съедают друг друга, умаляют объективную форму, а иногда и обостряют ее, подчеркивая силу жестов, поз, движений! Этот рисунок диаметрально противоположен академическому рисованию, где всегда один предмет на фоне беспредметного «ноля»-фона» [68]. В другом месте: «Совершенно ясно, что в строе художественного произведения реальность предметная на равных правах утверждается с самим ритмом штриха, с некоей мелодией, музыкой произведения. То есть абсолютно не академический и не мюнхенско-мирискуснический принцип создания произведения〈...〉Чувство времени создания произведения — входит как эстетическая особенность листа» (там же).

[68] Письмо В.А.Милашевского автору статьи 3.07.1974.

В статье, посвященной 80-летию Милашевского, Кузьмин снова подчеркивал важность выявления темпа работы как эстетического фактора, видя в этом основополагающую особенность рисунка «Тринадцати»: «...мне хотелось подчеркнуть, что направление и состав первой выставки «13-ти» определялся все тем же принципом темпа» [69].

[69] Искусство, 1969, № 12, с. 28.

В поисках своего рисуночного метода, его стилистических особенностей художники опирались на определенные традиции, причем порой весьма далекие друг от друга. С одной стороны, это были традиции старых мастеров. «Эти проявления темпа работы, которые мы чувствуем в рисунках многих старых мастеров — Калло, Рембрандта, Тьеполо, Делакруа, Домье,— составляют одну из главных прелестей их творчества. В этих рисунках самый процесс творчества не засекречен, в них чувствуется пульс живой жизни, в вольно брошенном, вибрирующем штрихе вы ощущаете руку художника»,— писал Кузьмин [70].

[70] Там же.

Из публикуемых воспоминаний Милашевского видно, сколь важны были для него «уроки Ван Гога» во время летних поездок в Сердобск и Бердянск в 1925—1927 годах. Сами художники не скрывали своих симпатий к творчеству Дюфи и Марке, Лотрека и Паскена, Гиса и Сегонзака. (Это же отмечала и современная «Тринадцати» критика.) Но следует упомянуть еще одну традицию. Рисунок сво-



Милашевский В.А.
Н.В. Кузьмин на этюдах
1920-е гг.

бодный, раскованный, как бы возникающий на глазах у зрителя, существовал не только в западноевропейской, но и в русской графике. Речь идет о рисунках Репина зрелого и позднего периодов его творчества. На первый взгляд, не представляется возможным говорить о Репине-рисовальщике как об одном из предшественников «Тринадцати». Но в одной из статей («Чувство времени» в искусстве рисунка» [71]) Милашевский прямо противопоставляет живой рисунок Репина слишком «корректному», «изготовленному» рисунку мирискусников. А вот что сообщал об отношении к репинским рисункам Кузьмин: «Многие из 13-ти знали и высоко ценили рисунки Репина и как рисовальщика ставили его выше Серова. Его рисунки «Невский проспект», «У Доминика» были известны и вызывали их восхищение и чувство неожиданной близости. Очень запомнился опубликованный в какой-то газете рисунок Репина на революционную тему: «Германский рабочий вывозит на тачке Вильгельма II на свалку», с его смелыми ударами черных клякс. Он бережно хранился у меня среди вырезок» [72].

[71] См. с. 181 настоящего издания.

[72] Письмо Н.В.Кузьмина автору статьи 10.III.1974.

«Противоакадемические» принципы понимания рисунка у «Тринадцати», думается, достаточно очевидны. Но свойственный инициаторам группы задор имел и другую направленность. Равным образом им было абсолютно чуждо увлечение приемами кубизма (об этом говорилось выше при упоминании вступительной статьи к каталогу второй выставки). «Кубистический мундир», иными словами, та разновидность кубизма, которая стала модным увлечением, приобрела салонный характер, именовалась в среде художников жаргонным словечком «подкубливание» — вот что вызывало протест «Тринадцати».

В середине 20-х годов у многих художников, самых разных по складу и творческой ориентации, нарастает протест против крайностей кубизма, против его превращения в своего рода модную униформу. Процесс изживания кубистических приемов был свойствен в это время творчеству Н.Н.Купреянова. То, что начиная с 1925 года Купреянов оставил ксилографию и перешел к свободному рисованию, создав циклы работ, исполненных тушью и акварелью («Стада», «Интерьеры» Селища), можно в известной степени рассматривать как один из этапов освобождения художника от кубистических приемов, которые наиболее отчетливо проявлялись именно в его гравюрах. Не случайно столь заинтересованно отнесся Купреянов к стилю и методу рисунка «Тринадцати» после посещения их первой выставки.

Сходные процессы наблюдались в творчестве другого крупнейшего графика 20-х годов — ленинградца В.В.Лебедева. В сериях «Акробатки» (1926), «Танцовщицы» (1927), в «Натурщицах» (1927, 1928) весьма очевидно проявляется отказ от прямых кубистических принципов, обращение к графике тонально-живописной, к использованию традиций импрессионистов и Дега. Те же явления можно наблюдать в эволюции творчества некоторых других художников 20-х годов (например Софроновой).

Конечно, изложенные здесь факты не означают ни в коей мере, что выставка 1929 года как-то повлияла на творчество Купреянова и Лебедева. Развитие каждого из них, до этой выставки, после нее, шло своим путем, повинуясь своим закономерностям. Но несомненно также, и это хотелось бы отметить, что сам факт существования такой группы, как «Тринадцать», как бы материализовал художественно и организационно — какие-то веяния, носящиеся в воздухе, зафиксировал определенные изменения, происшедшие в искусстве рубежа 20—30-х годов [73].

[73] Любопытные факты, свидетельствующие о новой волне увлечения импрессионизмом в западноевропейской художественной жизни, приводятся в письме художника Л.О.Пастернака из Берлина в 1928 г.: «... Париж наводнил Берлин и весь год (а пожалуй, и раньше) идет угар какой-то французских импрессионистов, точно реакция на всю прежнюю экспрессионистскую вакханалию». Из письма П.Д.Эттингеру от 4.III.1928 г. (См.: Каталог выставки произведений Л.О.Пастернака. М., Советский художник, 1979). (б/п)

Подборки воспроизведений с работ «Тринадцати» публиковались в журналах тех лет: «Прожекторе», «Красной ниве» и других. В этих же изданиях постоянно сотрудничали остовцы — Дейнека, Пименов, Люшин, Г.Берендгоф и другие. Сопоставление произведений «Тринадцати» и рисунков остовцев вполне правомерно [74]. И тех и других объединял живой интерес к современности, обостренное чувство восприятия окружающего мира. Но широко понимаемая общность, давая возможность сравнения, выявляет также и существенную разницу, как сюжетно-тематическую, так и стилистическую, между рисунками ОСТа и «Тринадцати».

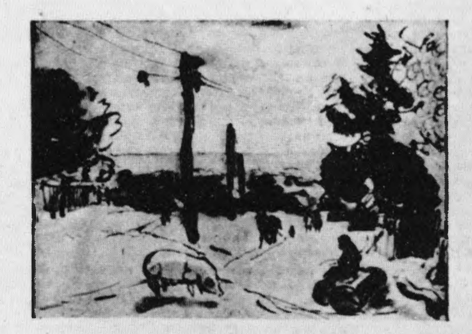
[74] Хотя нельзя упускать из виду, что в данном случае рисунки остовцев предназначались именно для журнала, а работы «Тринадцати» носили станковый характер. Это немаловажное различие.

В краткой рецензии, сопровождающей фотографии с работ «Тринадцати» в «Красной ниве» («Провинция» Милашевского, «Бульвар» Недбайло, «Улица» Зевина, акварели Т.Лебедевой из серии «Дождь» и Над. Кашиной из серии «Самарканд»), Рогинская писала, что эти листы отличаются «свежестью и бодростью восприятий всего окружающего» [75]. Действительно, в совокупности произведения создавали ощущение живой атмосферы современного города или улочек провинции, были проникнуты чувством неповторимости, изменчивости каждого мига бытия. В них преобладал «вкус к зарисовке острого мига жизни», «уменье увидеть

[75] *Рогинская Ф.Р.* — Красная нива, 1929, № 6, с. 19.

Текущая художественная жизнь

Выставка Тринадцати



В. Милашевский «Провинция»



Л. Даран Из серии «Балет»



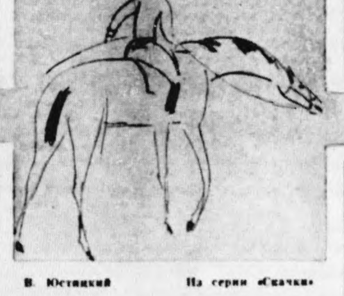
Недбайло «Бульвар»



Л. Зевин «Улица»



Н. Кузмин «Пушкин в Москве»



В. Юстицкий Из серии «Скачки»

Выставка об'единяет группу молодых художников, несомненно одаренных и обладающих свежестью и бодростью восприятий всего окружающего. Большинство работ—эскизы, зарисовки, листки из альбома, тот материал, который составляет творческий «фонд» художника.

Молодое об'единение следует упрекнуть в том, что свои беглые записи оно пытается трактовать как завершенное художественное произведение. Это легкое разрешение творческой проблемы, стоящей перед современным художником, внушает опасение за дальнейшее развитие группы.

Ф. Р.

Т. Лебедева Из серии «Дождь»



Н. Кашина Из серии «Самарканд»

19

Страница из журнала «Красная нива», 1929, № 6

жизнь в ее «беге», «ее дни, ее повседневность» — так писал много лет спустя о своих рисунках Москвы Милашевский [76].

[76] *Милашевский В.* Вчера, позавчера. Л., Художник РСФСР, 1972, с. 68.

В рисунках Дейнеки, опубликованных в журнальной периодике 1929 года, акценты расставлены по-иному. В таких, например, его работах, как «Московские зарисовки», «Бытовые зарисовки», цикл «Современная женщина», фиксируется прежде всего социальный смысл изображаемого эпизода. Им свойственны лаконичные, но очень четко выявленные конкретно бытовые характеристики персонажей, а иногда — почти плакатная декларативность образа [77]. Эти же черты в

[77] *Демосфенова Г.Л.* Журнальная графика Дейнеки. М., Советский художник, 1974.

той или иной степени присущи рисункам других остовцев на любимые ими темы спорта, жизни молодежи, кино, авиации — всего, что являло собой воплощение новой действительности. Существенной была и стилистическая разница рисунков художников ОСТа и членов «Тринадцати». В рисунке «Тринадцати» — преобладание мягкой, гибкой линии, ощущение пространственно-воздушной среды, тональная нюансировка. Для «жесткого», «немецкого» (по словам Федорова-Давыдова), т. е. экспрессионистического в своих истоках, рисунка остовцев характерно иное — особая выразительность плоского силуэта на белом листе бумаги, необычные ракурсы, острые контрасты композиции.

На выставках ОСТа экспонировались и работы Купреянова. Но творческая индивидуальность этого художника, очень значительная и сложная, не укладывалась в обозначенные выше рамки остовской графики. Это в особенности относится к его станковым рисункам и литографиям из цикла «Селище». Работы этого цикла отличаются и от произведений «Тринадцати». В лучших листах Купреянова обнаруживаются глубина, сила, внутренний драматизм и напряженность лирического чувства. Эти качества, столь характерные для Купреянова, совсем не были свойственны мироощущению и творческим установкам «Тринадцати».

Среди значительных явлений в советской графике тех лет одно из важных мест занимало творчество Митурича. Его работы экспонировались на выставках объединения «Четыре искусства». Но, как и о Купреянове, о Митуриче можно сказать, что его творческая индивидуальность шире установок какого-либо общества. Работы Митурича всегда интересовали инициаторов «Тринадцати». Милашевский встречался с Митуричем еще в дореволюционные годы в Петрограде. Уже тогда он восхищался мастерством Митурича-рисовальщика. «Эта зима 1915—1916 г. была для Митурича не ростом даже, а каким-то «взлетом»⟨...⟩ В каждом новом рисунке Петра Васильевича было что-то неповторимое⟨...⟩ неожиданный поворот⟨...⟩Это не «производство» рисунков, а жизнь в рисунке»,— так писал о Митуриче Милашевский, обычно не склонный восторгаться работами современников [78]. Но высокая оценка Митурича-рисовальщика не заслоняла

[78] *Милашевский В.А.* Митурич в 1915 году. Рукопись. Архив А.И.Милашевской.

от Милашевского его собственных задач. В том же очерке он писал: «У меня созревали свои мысли, свое направление пути. Они определились к середине 20-х годов». Действительно, хотя в основе работы и Митурича, и Милашевского лежал натурный рисунок, реальные плоды их творчества были порой диаметрально противоположны. Для Милашевского важнейшим было запечатлеть прелесть, неповторимость каждого мгновения в этом постоянно меняющемся мире. В суровоаскетичных, предельно скупых линиях рисунков Митурича сильное чувство увлечения натурой сочетается с самым глубоким обобщением, постоянным стремлением к синтезу явлений.

В данном случае при сопоставлении творчества «Тринадцати» с одновременными и в чем-то близкими им явлениями советской графики не ставится задача дать им оценку. Здесь важнее уяснить другое — облик группы, ее место в картине тогдашней художественной жизни.

Выше указывалось (при рассмотрении произведений Гильдебрандт) на романтико-поэтическое восприятие явлений действительности, свойственное творчеству многих участников группы. Романтизм мироощущения «Тринадцати» казался в те годы некоторым излишне прямолинейным критикам расплывчатым, недостаточно определенным. Это вызывало раздражение у тех, кто судил об искусстве с вульгарно-социологических позиций. Подобные взгляды в известной степени и явились подоплекой упоминавшихся, совершенно несправедливых по существу, рецензий на выставку 1931 года.

Если рассматривать тенденции развития графики рубежа 20—30-х годов в более общем плане, отрешившись от признаков тематической, стилистической близости, то выяснится со всей очевидностью, что романтико-поэтические тенденции были свойственны искусству многих художников этих лет, весьма далеких от «Тринадцати». Они наложили отпечаток на серию «производственных» акварелей Н.Купреянова («Рыбные промыслы Приазовья»), определили звучание цикла-феерии А.Тышлера («Снятие паранджи»), светлых и нежных акварелей Л.Бруни, лирических рисунков Н.Тырсы. Наконец, творчество такого своеобразного графика, как М.К.Соколов, целиком пронизано одухотворенно-романтической интонацией. Сам Соколов, насколько известно, организационно никоим образом не был связан с группой. Мир образов Соколова, хотя художник изображал, казалось бы,тех же персонажей, что, например, и Даран — клоунов, балерин, артистов цирка,— был очень далек от стихии повседневного, увиденного в сиюминутной действительности. Его мир существовал в каком-то другом измерении, но поэтическая интонация, сама стилистика соколовских рисунков: тонкая, прерывистая линия, изысканная цветовая гармония — обнаруживают неожиданное, но несомненное сходство с некоторыми сторонами творчества «Тринадцати».

Можно назвать имена других художников, формально не входивших в группу, но близких «Тринадцати» по мироощущению и художественно-стилистическим особенностям. Это в первую очередь В.Г.Бехтеев [79], в меньшей степени — А.В.Фонвизин.

[79] См.: *Коган Д.З.* Бехтеев. М., Советский художник, 1977, с. 124.

В непродолжительном по времени пути группы была определенная эволюция: возникнув как объединение графиков, группа к третьей выставке свой чисто графический характер утратила. Факт возникновения группы, интересовавшейся проблемами рисунка, рассматривался нами как одна из примет расцвета графики тех лет. Что, в таком случае, означало расширение «графической платформы» группы, введение в экспозиции живописных работ? Однозначный ответ, сводящийся к констатированию «конца расцвета», был бы, конечно, неверен. В эволюции «Тринадцати» была своя закономерность. Она вытекала из многообразной, сложной природы графики, ее особого положения в ряду других изобразительных искусств. Рисунок, могущий быть самостоятельным видом искусства, вместе с тем является основой архитектуры, скульптуры, живописи. Художники недаром постоянно протестуют против незыблемости цеховых перегородок, разделяющих живописцев, скульпторов, графиков. «Проникновение» в группу живописцев свидетельствовало о том, что кроме рисуночной специфики, которая продолжала существовать, «Тринадцать» стремились выработать и более широкую программу. Поэтому, вернувшись к организационной стороне дела, следует признать, что,пригласив таких художников, как Семашкевич, Софронова, Древин, Удальцова, Кузьмин проявил несомненную проницательность и широту взглядов — качества, необходимые руководителю любого творческого объединения.

Теперь, в перспективе десятилетий можно более ясно себе представить, что, кроме увлечения определенным методом рисунка, объединяло художников столь разных масштабов дарований, различных направлений и традиций. Стремление к непосредственному и свободному изображению окружающей действительности в формах самой действительности, чуждое сухой протокольности, натуралистической описательности; попытки выявить в творчестве единство искусства и жизни. Характерным для «Тринадцати» было также стремление утвердить право художника на индивидуальный внутренний мир, одухотворенный мечтой, романтически-взволнованным восприятием окружающей жизни. Наконец, важнейшей чертой деятельности «Тринадцати» было влечение к подлинно высокой художественной культуре, настойчивые поиски изобразительного языка, способного наиболее адекватно выразить их творческое мироощущение.

Выходя за хронологические пределы нашей темы, отметим, что когда группа в качестве выставочного объединения уже не существовала, творчество многих бывших участников «Тринадцати» продолжало развиваться в направлении, отнюдь не чуждом прежним установкам (в их широком истолковании). Здесь можно привести самые различные примеры. Акварельные серии кусковских «Купаний» и «Парков» Милашевского, московские пейзажи 30-х годов Софроновой, пейзажи Бурятии и Москвы тех же лет, исполненные Рыбченковым, «Армянский» цикл произведений Древина и Удальцовой 1933—1934 годов и др.

Важнейшей сферой творчества многих участников группы в 30-е годы стала работа в качестве иллюстраторов книги. Достаточно вспомнить лишь некоторые примеры, поистине ставшие хрестоматийными: иллюстрации Кузьмина к «Евгению Онегину», Милашевского к «Запискам Пиквикского клуба», Дарана к книге «Россия, кровью умытая», иллюстрационные работы (в том числе в издательстве "Academia") Мавриной, Рыбченкова и других. В этой области художники тогда же снискали признание самой серьезной критики. Об этом свидетельствуют следующие строки из статьи Н.Э.Радлова: «В тех иллюстраторских кадрах, которыми мы располагаем на сегодняшний день, могут быть выделены три наиболее квалифицированные и интересные группы художников. (Мы оставляем в стороне значительную и количественно и качественно группу иллюстраторов детской книги.) Это, во-первых, художники, теснее всего связанные с традициями «Мира искусства». Они прекрасно знают книгу, обладают большой культурой и вкусом и трактуют иллюстрации главным образом как архитектонический элемент книги. Среди них первым следует назвать Митрохина, сюда может быть отнесен Конашевич и ряд других, главным образом ленинградских мастеров. Затем — достигшая во время революции высокого развития плеяда ксилографов, особенно интересно и характерно представленная в Москве. Творчество ее имеет большую техническую изощренность, порой соприкасающуюся с формализмом. Ведущими в этой группе являются художники Фаворский и Кравченко. Наконец, группа молодых, главным образом московских иллюстраторов, комбинирующих традиции французского импрессионистического рисунка (К.Гис) со стилистическими элементами авторского наброска на полях рукописи. В настоящее время эта группа обслуживает преимущественно издательство Московского товарищества писателей» [80]. «Молодые московские иллюстраторы» — это и есть те из участников «Тринадцати», которые в 30-е годы очень активно и весьма плодотворно стали работать в области книжной иллюстрации.

Но проследить дальнейшие судьбы всех членов группы не представляется возможным. Да это и не являлось нашей задачей. Думается, неизбежно краткий рассказ о каждом из художников во времена «Тринадцати» будет дополнен документами, представленными в книге. Есть своя, ни с чем не сравнимая убеди-

[80] *Радлов Н.* Вступительная статья к кн. Гартлауба «Гюстав Доре». Перевод с немецкого под ред. Н.Радлова. Изд. Ленинградского обл. Союза советских художников, 1935, с. 10.

тельность в письмах, воспоминаниях современников, даже в сухих, чисто официальных справках.

Хочется выразить надежду, что публикуемые материалы — воспоминания, письма, документально-биографические сведения — вызовут интерес не только сугубо исторический. Многое в деятельности группы кажется и по сей день жизненно необходимым в искусстве. Увлечение свободным рисунком с натуры, понимание его красоты, эстетической значимости — неотъемлемая черта художественного мышления нашего времени. Со взглядами художников начала 30-х годов неожиданно перекликаются мысли, высказанные в начале 80-х: «Мне всегда хочется встать на защиту быстрого натурного рисунка, обладающего драгоценным свойством доносить до зрителя первое ощущение удивления, восторга художника от встречи с прекрасным. Всегда в таком рисунке есть душа и сердце» [81].

Из наследия «Тринадцати» современная художественная практика может извлечь и более глубокий смысл. Нашим дням близки и дороги свойственное «Тринадцати» романтически-одухотворенное восприятие действительности, неустанные поиски изобразительных средств, созвучных современности, стремление к подлинной живописной культуре, свободной от узости и погони за модными веяниями.

[81] *Кокорин А.* Только черное и белое.— Творчество, 1980, № 8, с. 10.

Изучение истории группы «Тринадцать» продолжалось несколько лет. Как бывает в подобных случаях, на протяжении работы меня не покидало чувство долга перед участниками объединения. В первую очередь хочу отдать дань светлой памяти тех из них, кого я знала и кого уже нет в живых: В.А.Милашевского, О.Н.Гильдебрандт, С.Д.Ижевского, Над.В.Кашиной. Выражаю самую искреннюю и глубокую признательность Н.В.Кузьмину, Т.А.Мавриной, Б.Ф.Рыбченкову, Н.В.Кашиной. Без их дружеского участия, неизменной готовности прийти на помощь создание книги было бы невозможно.

Должна упомянуть с сердечной благодарностью многих родных, друзей, учеников членов группы: Г.А.Анисимову, Н.М.Васильеву, Т.М.Верховскую, Г.В.Герасимова, Н.В.Даран, А.А. и Е.А.Древиных, И.А.Евстафьеву, М.А.Егорову, М.Б.Жислина, А.И.Милашевскую, Н.М.Недбайло, Р.Е.Рабкину, Л.Г.Расторгуеву, М.Ч.Стефанскую, Г.Г.Филипповского, А.В.Юстицкую. Все они проявляли живой и деятельный интерес к работе, щедро делились всем, что сохранилось в памяти, семейных коллекциях и архивах.

Искренне благодарю за помощь в работе сотрудников Саратовского художественного музея им. Радищева Н.Г.Линевскую и А.Т.Симонову.

Работы художников группы «13». Графика. Живопись

Разворот каталога
Третьей выставки

Кузьмин Н.В.
Купанье. 1930
Московская улица. 1929
Военный городок в Саратове. 1928
Стоянка автобусов. 1929

Милашевский В.А.
Чистые пруды. 1931
Севастополь. 1931
Интерьер. 1929
Красные виноградники. 1929
Купальщицы. Кусково. 1938

Даран Д.Б.
Укротитель А.Федотов
с тиграми. 1930
Водная станция «Динамо». 1928
Репетиция в цирке. 1929

Древин А.Д.
У сельского клуба. На Алтае. 1931
Барка. Начало 1930-х гг.

Удальцова Н.А.
Алтай. Около юрты. 1931
У околицы. 1931

Гильдебрандт О.Н.
Дамы в парке. 1930
На Петроградской стороне. 1932
Феодосия. Порт. 1932
Пассажирский салон на теплоходе
«Грузия». 1932
Подруги

Зевин Л.Я.
Портрет художника
Г.Г.Филипповского. 1931

Кашина Над.В.
Из чайханы. 1929
Новый Самарканд. 1929
Восточные женщины. На базаре. 1929
Арба с клевером. 1929

Кашина Н.В.
Белокурая. 1927

Маврина Т.А.
Трамвайное кольцо. 1929
Обнаженная на фоне ковра. 1929
Портрет художницы
А.Ф.Софроновой с дочерью. 1938
Автопортрет
Хоккей. Начало 1930-х гг.
Художник Д.Б.Даран
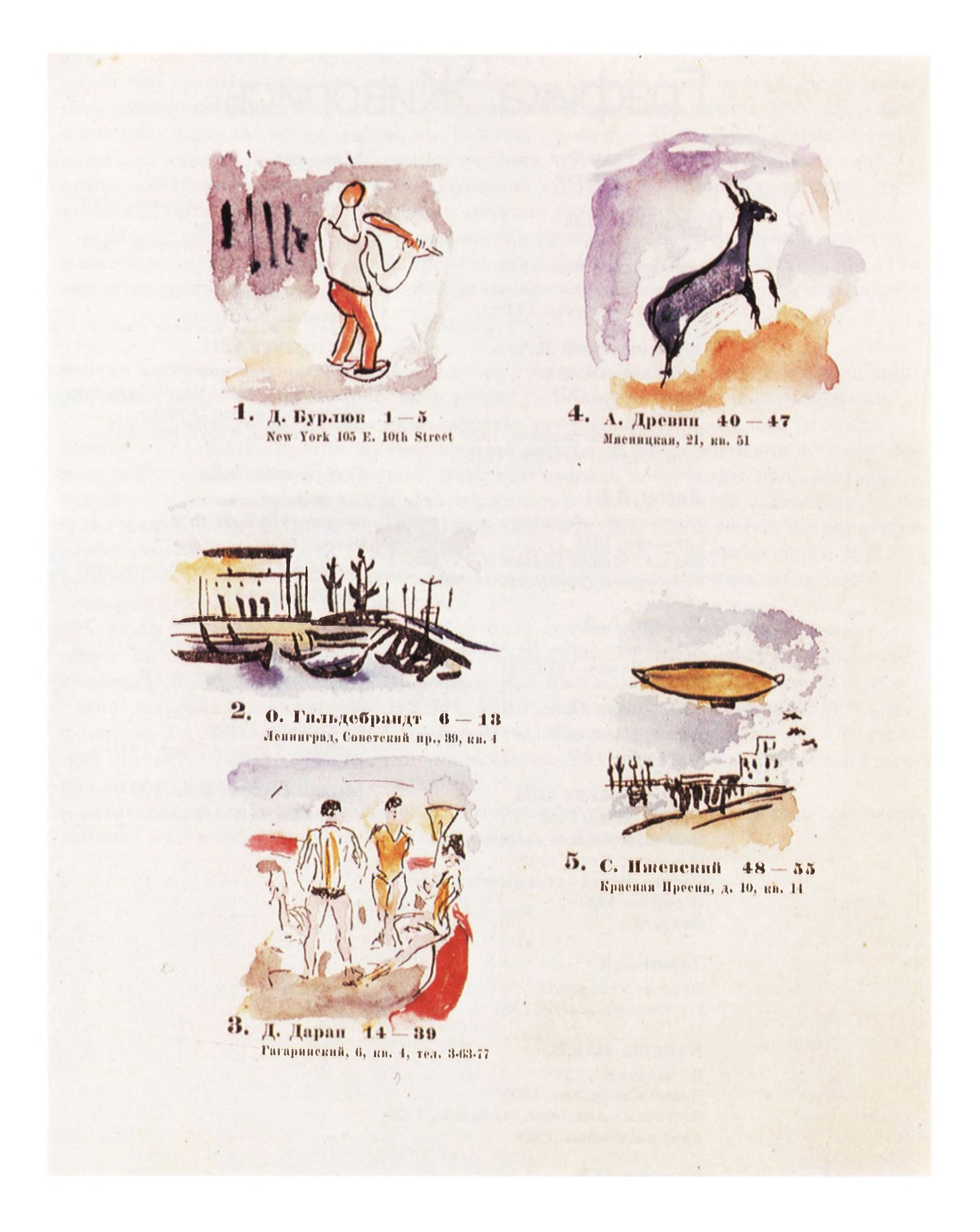
Расторгуев С.Н.
Пейзаж с коляской. 1929
Трубная площадь. Конец 1920-х гг.
Ленинград. Конец 1920-х гг.
Дворец труда. Конец 1920-х гг.

Софронова А.Ф.
Пейзаж с деревьями
Начало 1930-х гг.
Балчуг. 1930
Площадь у Каменного моста. 1931

Недбайло М.И.
Артек. На пляже. 1935
Царицыно-дачное. 1933

Рыбченков Б.Ф.
Детские ясли в колхозе
на Украине. 1930
Окраина. Светлый вечер. 1933

Милашевский В.А. (?)
«Тринадцать» у себя дома. 1930-е гг.
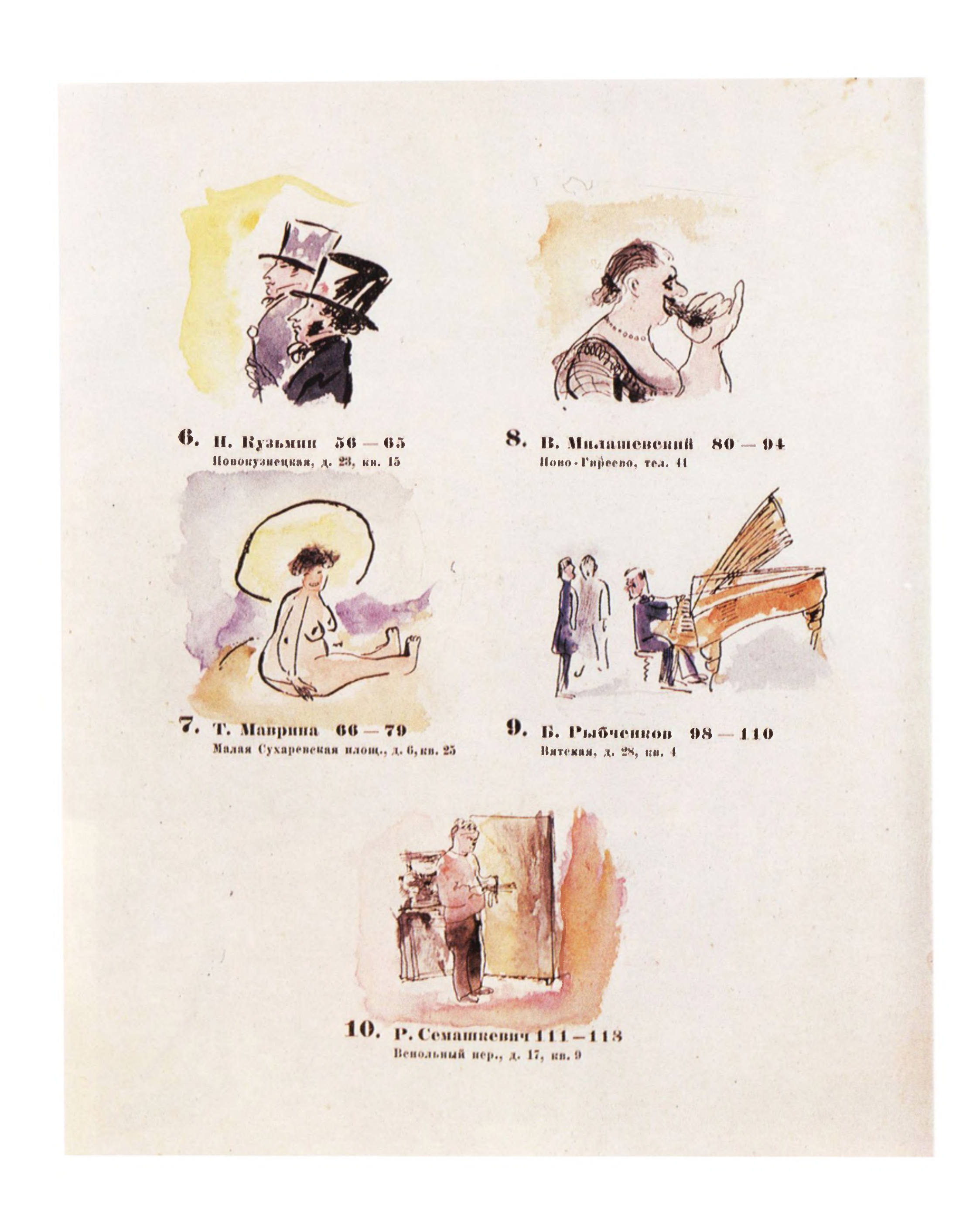


1. Д. Бурлюк 1 — 5
New York 105 E. 10th Street

2. О. Гильдебрандт 6 — 13
Ленинград, Советский пр., 39, кв. 4

3. Д. Даран 14 — 39
Гагаринский, 6, кв. 4, тел. 3-63-77

4. А. Древин 40 — 47
Мясницкая, 21, кв. 51

5. С. Ижевский 48 — 55
Красная Пресня, д. 10, кв. 14



Разворот каталога третьей выставки

Кузьмин Н.В.



Купанье
1930

Кузьмин Н.В.



Московская улица
1929

Кузьмин Н.В.



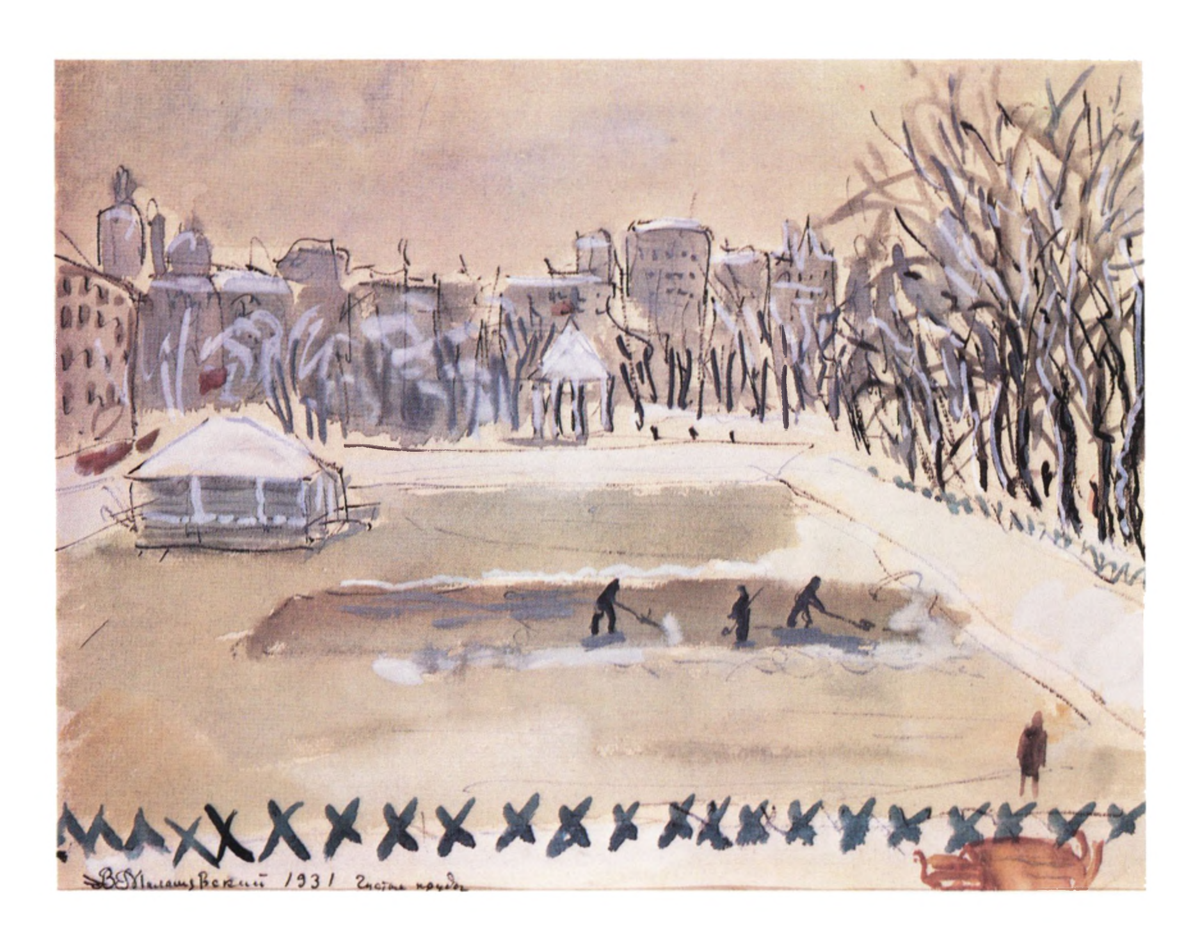
Военный городок в Саратове
1928

Кузьмин Н.В.



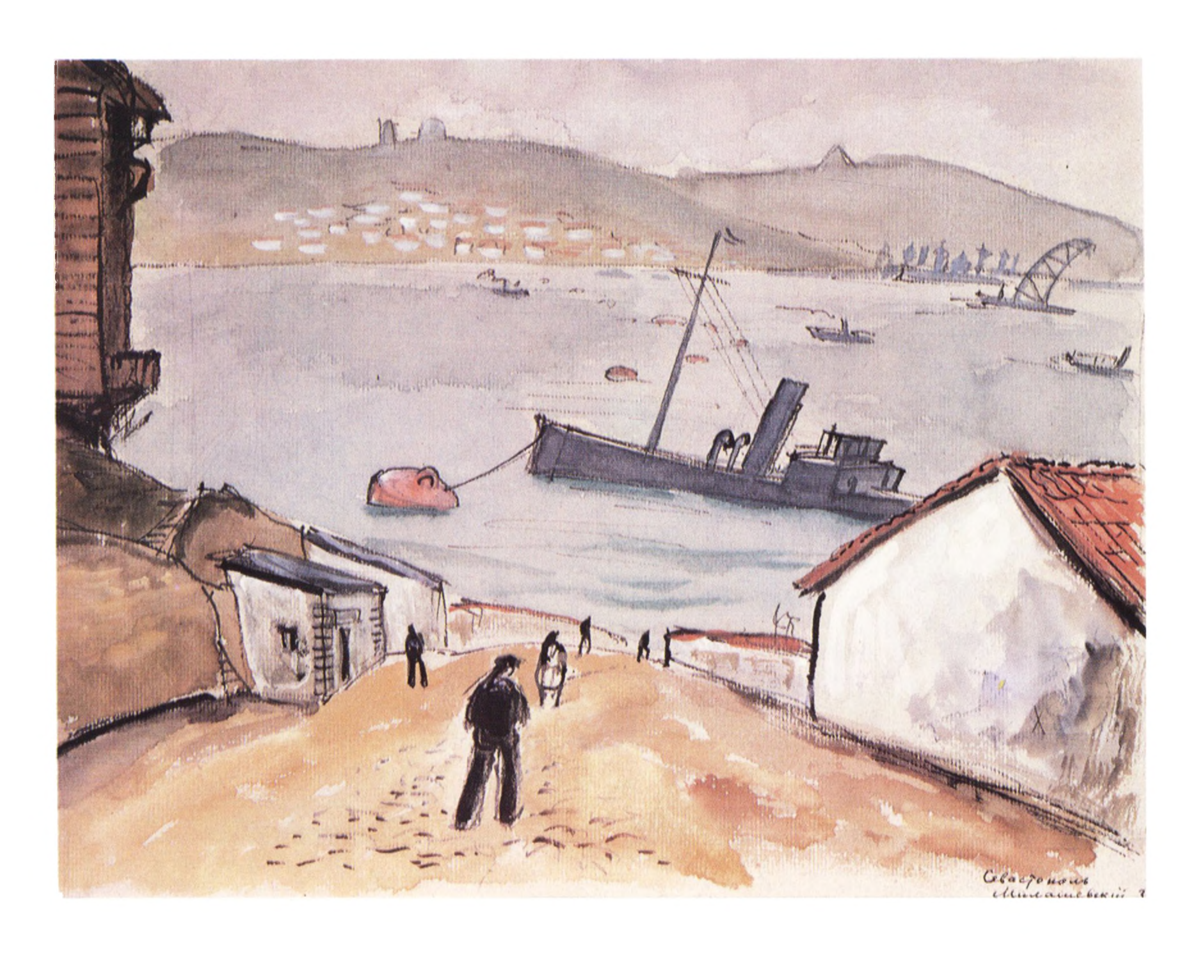
Стоянка автобусов
1929

Милашевский В.А.



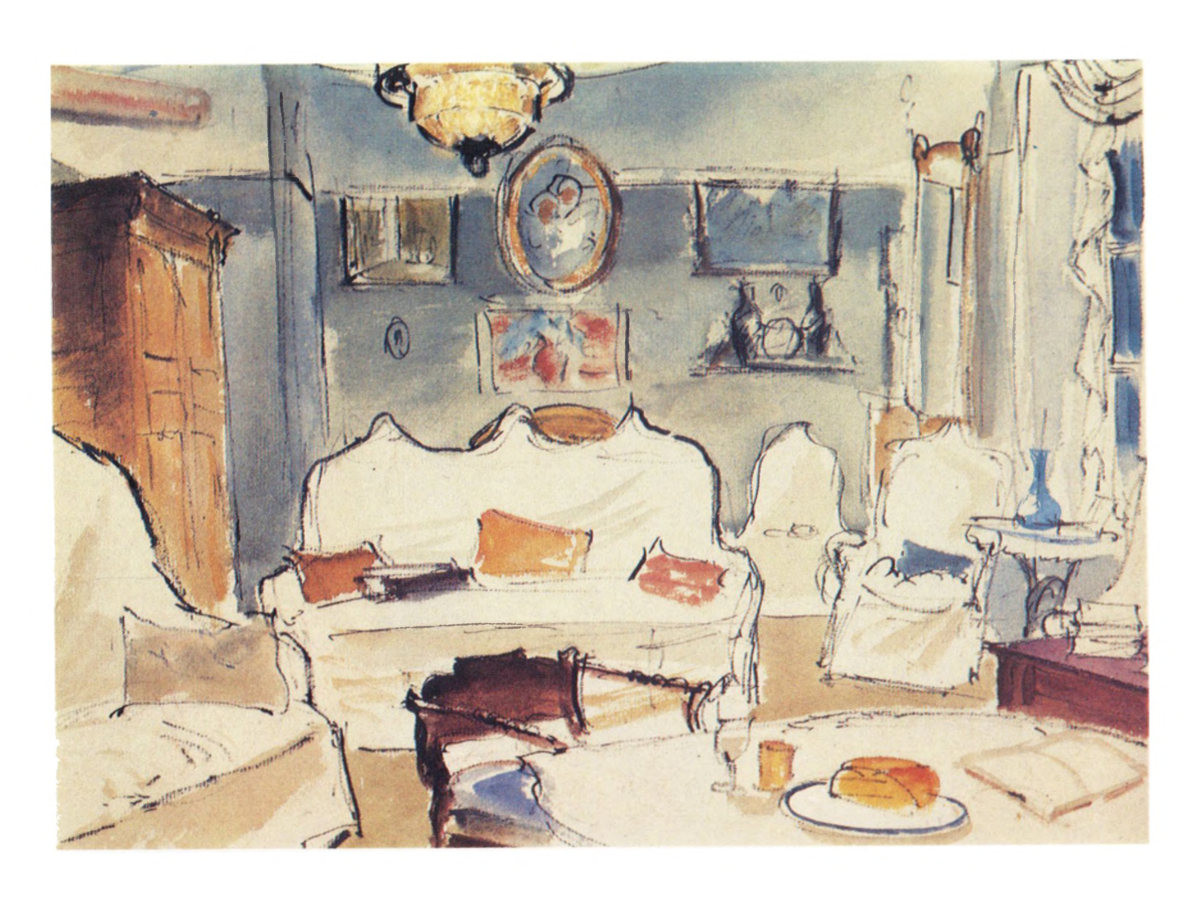
Чистые пруды
1931

Милашевский В.А.



Севастополь
1931

Милашевский В.А.



Интерьер
1929

Милашевский В.А.



Красные виноградники
1929

Милашевский В.А.



Купальщицы. Кусково
1938

Даран Д.Б.



Укротитель А.Федотов с тиграми
1930

Даран Д.Б.



Водная станция «Динамо»
1928

Даран Д.Б.



Репетиция в цирке
1929

Древин А.Д.



У сельского клуба. На Алтае
1931

Древин А.Д.



Барка
Начало 1930-х гг.

Удальцова Н.А.



Алтай. Около юрты
1931

Удальцова Н.А.



У околицы
1931

Гильдебрандт О.Н.



Дамы в парке
1930

Гильдебрандт О.Н.



На Петроградской стороне
1932

Гильдебрандт О.Н.



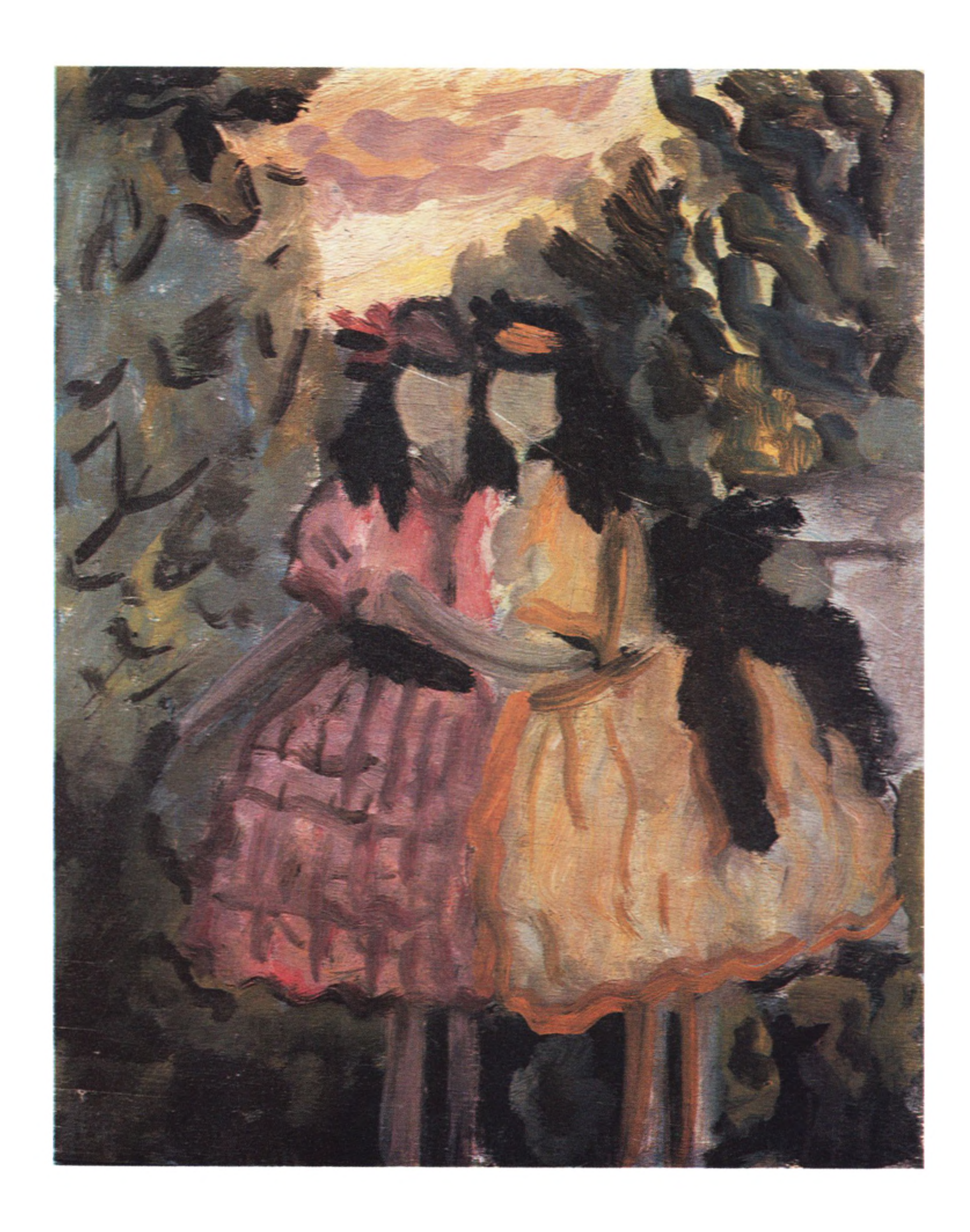
Феодосия. Порт
1932

Гильдебрандт О.Н.



Пассажирский салон
на теплоходе «Грузия»
1932

Гильдебрандт О.Н.



Подруги

Зевин Л.Я.



Портрет художника
Г.Г.Филипповского
1931

Кашина Над.В.



Из чайханы
1929

Кашина Над.В.



Новый Самарканд
1929

Кашина Над.В.



Восточные женщины. На базаре
1929

Кашина Над.В.



Арба с клевером
1929

Кашина Н.В.



Белокурая
1927

Маврина Т.А.



Трамвайное кольцо
1929

Маврина Т.А.



Обнаженная на фоне ковра
1929

Маврина Т.А.



Портрет художницы
А.Ф. Софроновой с дочерью
1938

Маврина Т.А.



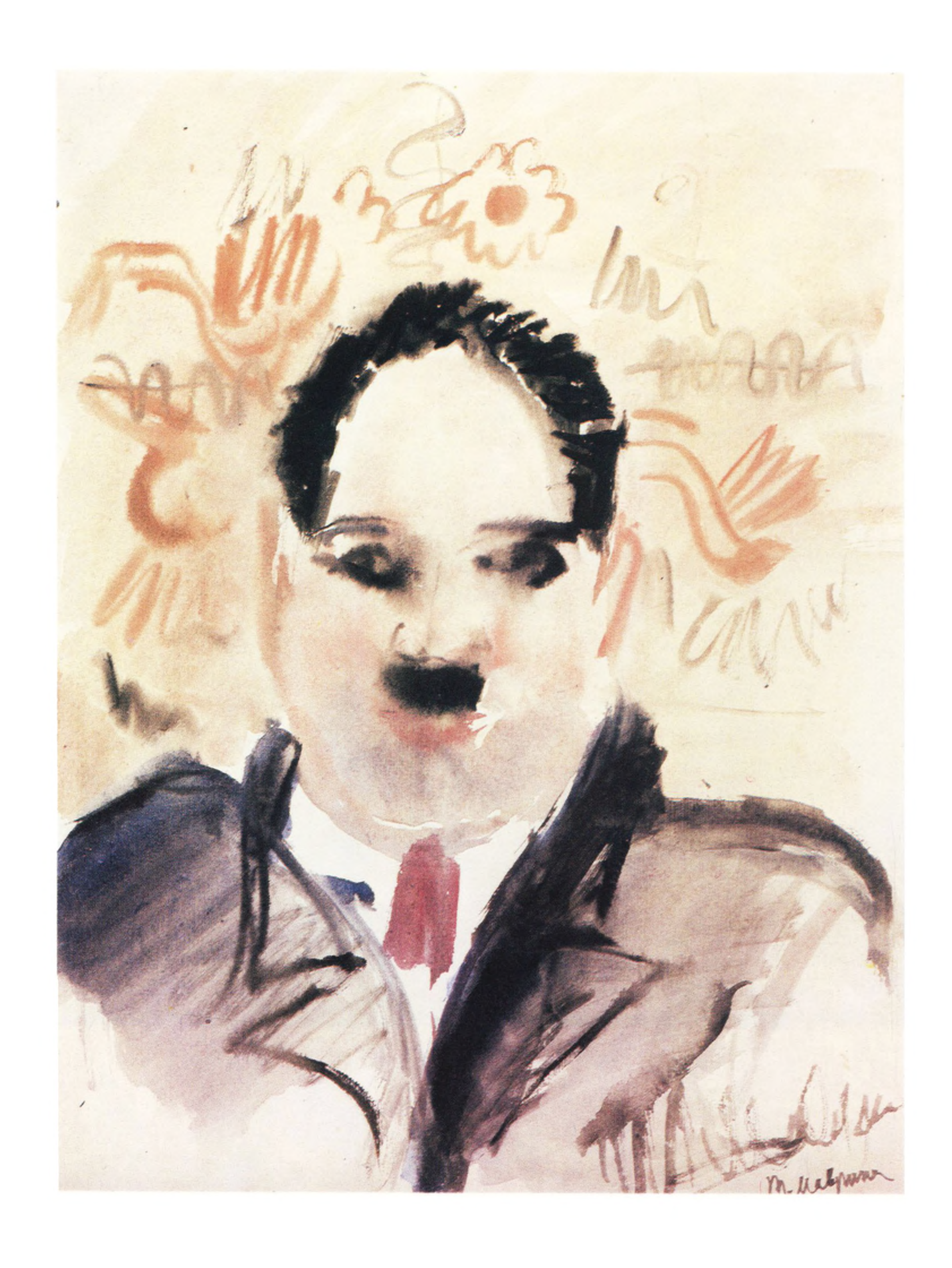
Автопортрет
Начало 1930-х гг.

Маврина Т.А.



Хоккей
Начало 1930-х гг.

Маврина Т.А.



Художник Д.Б.Даран
Начало 1930-х гг.

Расторгуев С.Н.



Пейзаж с коляской
1929

Расторгуев С.Н.



Трубная площадь
Конец 1920-х гг.

Расторгуев С.Н.



Ленинград
Конец 1920-х гг.

Расторгуев С.Н.



Дворец труда
Конец 1920-х гг.

Софронова А.Ф.



Пейзаж с деревьями
Начало 1930-х гг.

Софронова А.Ф.



Балчуг
1930

Софронова А.Ф.



Площадь у Каменного моста
1931

Недбайло М.И.



Артек. На пляже
1935

Недбайло М.И.



Царицыно-дачное
1933

Рыбченков Б.Ф.



Детские ясли в колхозе на Украине
1930

Рыбченков Б.Ф.



Окраина. Светлый вечер
1933

В.А. Милашевский (?)



«Тринадцать» у себя дома
1930-е гг.

От составителя

Материалы, публикуемые в приложениях, распределены на две части. В первой печатаются каталоги выставок «Тринадцати», некоторые документы и справки официального характера, а также — материалы, относящиеся к деятельности группы в целом. Вторая часть представляет собой персоналии художников, экспонировавшихся на выставках группы, воспоминания, статьи, фрагменты писем и дневников.

Каталоги выставок группы «Тринадцать» давно стали библиографической редкостью. Поэтому тексты каталогов и вступительных статей к ним переиздаются почти полностью. (Опущены лишь сведения, утратившие актуальность, например адреса и телефоны участников.) В комментариях даются указания на нынешнее местонахождение произведений и ссылки на воспроизведения в периодической печати тех лет. Определить местонахождение работ оказалось весьма сложно. В текстах каталогов первых двух выставок отсутствуют данные о размерах произведений, подписях, датах и т. п. В каталоге третьей выставки не указаны даже названия произведений. Следует также учесть, что с тех пор иногда их названия менялись. Поэтому сведения, приведенные в комментариях к текстам каталогов, не могут претендовать на абсолютную полноту и достоверность.

Справки о художниках включают биографические сведения в объеме и форме, принятой в изданиях справочно-каталожного типа. Мы стремились более подробно осветить деятельность художников малоизученных, так как знакомство с творчеством ведущих членов группы облегчается многочисленной литературой, им посвященной. Этот же принцип взят за основу при составлении библиографии отдельных участников группы: если она очень обширна, приводятся лишь основные издания, наиболее важные для характеристики творчества художника в интересующий нас период. Там, где сведений мало, учтены, по возможности, все имеющиеся упоминания (приведены издания по 1984 год включительно). В биографических справках указывается дата первого участия художника в выставках и перечислены персональные выставки. Полные сведения о выставочной деятельности в послеоктябрьский период не приводятся, поскольку они отражены в справочнике «Выставки советского изобразительного искусства».

Материалы этих разделов весьма неоднородны: некоторые статьи, ранее публиковавшиеся, современному читателю почти недоступны (заметки в периодике прошедших лет, предисловия к каталогам выставок, изданные ничтожно малыми тиражами); другие работы публикуются нами впервые, хотя написаны много лет назад (статьи Милашевского, некоторые воспоминания); некоторые мемуары написаны специально для настоящего сборника (Гильдебрандт, Евстафьевой, Ижевского и др.). Большой интерес представляет немногое, сохранившееся от переписки участников группы (письмо Недбайло Кузьмину и особенно письмо Милашевского Голлербаху).

Статьи Кузьмина и Милашевского посвящены некоторым общим аспектам деятельности группы, разработке и уточнению вопросов специфики рисунка. Из литературного наследия Кузьмина публикуются две статьи, ранее вошедшие в книгу «Штрих и слово»: «К истории «13-ти» и «Евгений Онегин», раскрывающие задачи и цели, которыми руководствовались художники группы, повествуют о явлениях ис-

кусства, близких деятельности «Тринадцати». Из обширного рукописного наследия Милашевского (в основном, хранящегося у его вдовы, А.И. Милашевской) выбраны те статьи, в которых всесторонне, с присущим Милашевскому артистизмом, изложено понимание главных, по мнению художника, особенностей рисунка: темпа, энергии, правдивости, общего стиля и др. Именно эти качества рисунка нашли отражение в деятельности «Тринадцати». Милашевский выступает и как автор воспоминаний об истории первой выставки группы.

Составитель счел возможным включить некоторые материалы, не имеющие прямой связи с деятельностью «Тринадцати»: фрагменты из автобиографического очерка Рыбченкова «Московский дебют», отрывки из воспоминаний Дарана о художественной жизни Саратова 20-х годов, открывающие новые, важные черты в творческом облике художников, а также позволяющие более ясно и живо представить картину художественной жизни тех лет.

Приложение I

Из истории группы «13»

Материалы о выставках

Первая выставка

Б.Терновец. Вступительная статья к каталогу первой выставки группы «Тринадцать» [1]

Кутаясь в поднятый воротник, в метель, при свете московских фонарей, я долго разыскивал по Кузнецкой номер нужного мне дома. Мысленно я проклинал себя, свою уступчивость, заставившую меня, домоседа и книжника, претерпевать теперь налеты снежной вьюги. Три дня тому назад блокада моего кабинета в перевешивающемся музее Западного искусства была нарушена энергичными незнакомцами, настоятельно звавшими меня осмотреть собираемую ими выставку графики. При некоторой настойчивости нетрудно добиться согласия, и вот расплата — холод, ветер, далекие улицы.

В ярко освещенной комнате, окрашенной в тона лимонного кадмия, меня встречают фигуры троих организаторов в черном ⟨...⟩ На полу, устланном большими белыми листами, мы раскладываем рисунки, бегло просматриваем материалы выставки. Как в незнакомом пасьянсе карты, по неведомой вам логике, перекрывают одна другую, так быстро сменяются здесь художественные впечатления, уступая место все новым. По мере развертывания, игра приобретает все большую привлекательность: сколько неизвестных фамилий, носителей новых художественных обликов!

В быстрой смене чередуются прочувствованные городские пейзажи Рыбченкова, останавливающие подчас своим зреющим мастерством; смелые, исполненные в широкой манере наброски-воспоминания Недбайло; эффектные пастели и акварели Надежды Кашиной, запечатлевшей красочный мир Туркестана; легкая сероватая гамма акварелей Лебедевой; уверенные фигурные наброски и нежные «белокурые» акварели младшей Кашиной; с блеском написанные работы Зевина, заставляющие вспомнить Дюфи; легкие театральные зарисовки Дарана, этюды скачек Юстицкого — проблемы передачи движения, увлекавшие когда-то Дега и не перестающие волновать современных художников; пейзажи и интерьеры Кузьмина, чья «пушкинская серия» сразу заставляет угадать былую учебу в Петербурге этого волжанина; острые рисунки и акварели Милашевского; широкие, мягкие пейзажи Расторгуева, серебристая синева которых напоминает Марке; талантливое дилетантство литератора Юркуна (здесь крестные: Лотрек, Паскен, Гросс) и артистки Гильдебрандт; наивность, «детскость», сквозящая в рисунках последней, лишь увеличивает их непосредственное воздействие на зрителя.

В чем можно искать оправдания возникновению новой художественной группировки? Не в новом ли восприятии мира, не в желании ли выразить его, произнести не высказанное другими слово? Не в живом ли и трепетном ощущении несущейся мимо нас жизни? Если так, то не заслуживает ли внимания и эта молодая группировка, ибо в богатую, сложную, многообразную ткань искусства русского рисунка она вносит свою, свежую и красочную струю. Пусть не покажется несправедливым утверждение, что в творчестве иных из наших общепризнанных, даровитых мастеров старшего поколения начинает проглядывать известное утомление, замыкание в себе, повторяемость уже выраженного образа; эти выявления развиваются на фоне все усиливающихся тенденций к протокольному реализму, столь мало, в сущности, отве-

[1] Здесь и дальше см. выходные данные каталогов в разделе «Библиография».

на 2 лица

ПРАВЛЕНИЕ ДОМА ПЕЧАТИ
ПРИГЛАШАЕТ
ВАС
ПОСЕТИТЬ

ВЫСТАВКУ
РИСУНКОВ 13

ОТКРЫТИЕ КОТОРОЙ СОСТОИТСЯ 17 ФЕВРАЛЯ с/г.
В 12 ЧАСОВ ДНЯ В ПОМЕЩЕНИИ ДОМА ПЕЧАТИ,
НИКИТСКИЙ БУЛЬВАР, д. 8а.

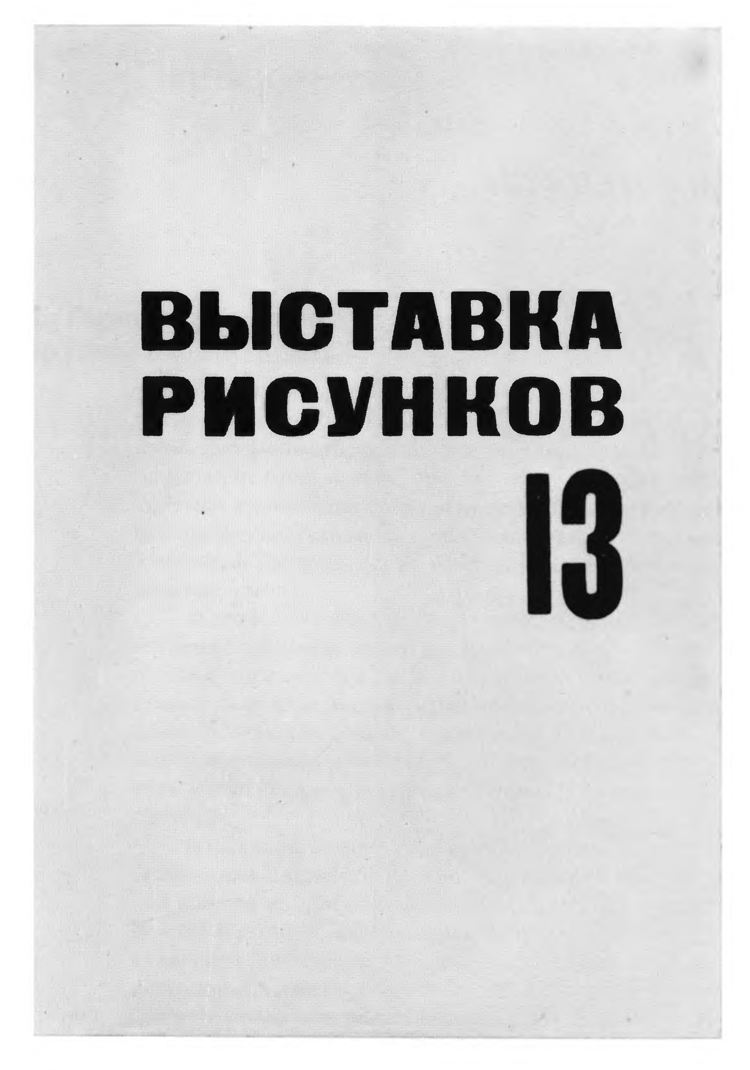


Пригласительный билет на открытие первой выставки группы «Тринадцать». 1929

чающему нашей активной и напряженной эпохе. С тем большим интересом следует отнестись к зарождающимся группировкам молодежи, быстрый и возбужденный язык которой, не всегда, быть может, четок и внятен, но служит отражением своего, яркого и горячего восприятия жизни.

Еще другое наблюдение родилось во мне при первом беглом ознакомлении: ощущение общей культурности этой молодежи, тонкого, порой уверенного вкуса, воспитанного на знакомстве с мастерами Запада, в частности Парижа. Нет нужды удлинять списки встающих ассоциаций, здесь важны не индивидуально выявляющиеся связи (впрочем, почти всегда остающиеся весьма свободными), а общий отблеск культуры и вкуса, счастливо отличающий иных из участников группы. Влияние Запада, столь сильное в довоенном русском искусстве, чувствуется и здесь, но в формах ненавязчивых, для нас вполне приемлемых: ибо оно ведет не к механическому повторению чужих приемов, не к восприятию мира через «чужие очки», а к утончению вкуса, обогащению возможностей и подходов и, в конце концов, к свободе выбора и господству художника над хаотической полнотой жизненных впечатлений.

Возвращаясь обратно домой, я не заметил мороза и ветра: меня коснулось и согрело молодое дыхание жизни.



Обложка каталога первой выставки группы «Тринадцать». 1929

Каталог первой выставки. 1929

Гильдебрандт О.Н.

1. Вокзал
2. Отъезд
3. Лаун-теннис
4. Зима в городе
5. Две девочки

Собр. Н.В.Кузьмина [№№ 4,5]

6. Пейзаж с мостом

Собр. В.А.Милашевского [2]
[№ 6]

7. Порт [3]

[2] Акварель под таким названием хранится в ГРМ (РС-8193).

[3] В ГТГ имеется акварель этого времени «Морской причал» (РС-3714).

Даран Д.Б.

8. Большой театр
9. Портрет
10. На реке
11. Репетиция балета
12-20. Рисунки из серии «Балет» [4]

[4] Один из рисунков серии воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19).

Зевин Л.Я.

21. Вечер в городе
22. Стройка [5]
23. Старый дом
24. Улица [6]
25. Завтрак
26. Завод
27. Копер
28-29. Рисунки

[5] Этот рисунок воспроизведен в каталоге первой выставки. В настоящее время хранится в ГТГ (РС-4665) под названием «Лестница».

[6] Рисунок воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19).

Кашина Надежда В.

Самарканд:
30. На улице
31. Чай-хане [7]
32. В саду
33. Манифестация
34. Продажа клевера
35. Базар [8]
36. На женской половине
37. Таки-тильпак [9]
38. Арык
39-45. Рисунки

[7] ГТГ (РС-4547).

[8] ГТГ (РС-4548).

[9] ГТГ (РС-3556).

Кашина Нина В.

46. Лодки
47-48. На пляже [10]
49. На балконе
50. Дети
51-56. Наброски [11]

[10] Одна из акварелей под названием «Пляж» воспроизведена в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27). Акварель из этой серии под названием «Белокурая» (1927) хранится в ГТГ (РС-6013).

[11] Один из набросков — «Обнаженная, опустившая голову на руки» (воспроизведен в каталоге первой выставки) хранится в ГТГ (РС-3626).

Кузьмин Н.В.

57-58. Военный городок [12]
59. Улица [13]
60. Городской пейзаж [14]
61. Окно
62-63. Купальщицы [15]
Из пушкинской серии:
64. Пушкин в Москве [16]
65. Кишиневские дамы [17]
66. «Город пышный...»
67. «Сводня грустно за столом...»
68. «Мой голос для тебя...»
69. б/н

[12] Кузьмин создал несколько вариантов произведений на тему «Военный городок». Акварели под таким названием имеются в ГТГ, в других музеях, в частных собраниях.

[13] Акварель воспроизведена в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27).

[14] ГРМ (РС-661).

[15] Акварель «Купальщицы» (1927) хранится в ГТГ (РС-3562).

[16] Воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19).

[17] Воспроизведен в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27).

Лебедева Т.А.

70. Ночное солнце [18]
71. Порт
72. Коктебель
73. У моря
74. Извозчик [19]
75. Шаболовка
76. Дом с красной крышей [20]
77-78. Дождь [21]
79. Улица
80-83. Город

[18] Под названием «На Мурмане» пейзаж воспроизведен в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27).

[19] «Извозчик» воспроизведен в каталоге первой выставки. Хранится в ГТГ (РС-2490).

[20] ГТГ (Арх. гр. 393).

[21] Пейзаж под названием «Из серии «Дождь» воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19).

Милашевский В.А.

84. Улица в провинции [22]
85-86. Моющаяся женщина [23]
87-89. Натурщица
90-91. Портрет девушки [24]
92-93. Молотьба
94. Веятель [25]
95. Укладка скирд

96. Девочка

Сердобск [26]:

97-98. В овраге

99. Прачка

100. Мостик

101. Солдатская улица

102-103. Заречная слобода

104. Путник

105-106. Окраина

[22] Под названием «Провинция» акварель воспроизведена в «Красной ниве» (1929, с. № 6, с. 19).

[23] Один из рисунков воспроизведен в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27).

[24] Работы под № 90—93 имеются в Музее Киева.

[25] Находится в Музее Нукуса.

[26] Рисунки 1926—1928 годов, сделанные в Сердобске, имеются в ГТГ, в Саратове, Нукусе.

Недбайло М.И.

107. Триумфальная арка

108. Товарный поезд

109. Рождественский бульвар [27]

110. Набережная Москвы-реки

111. Портрет

112. На Москве-реке

113. Белый дом

114. Московский мотив

115-120. Ярославль

[27] Под названием «Бульвар» рисунок воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19). Один из рисунков Недбайло, воспроизведенный в каталоге, хранится в ГТГ под названием «Дорога» (РС-4664).

Расторгуев С.Н.

121. Мост

122. Исаакий после дождя [28]

123. Городской пейзаж

124. Канава

125. Петровка

126-127. Канава

[28] Под названием «Исаакиевский собор» акварель воспроизведена в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27).

Рыбченков Б.Ф.

128. Чистые пруды

129. Покровка

130. Страстная площадь [29]

131. У Бутырской заставы [30]

132. Трамвайная остановка

133-136. Окраины Москвы [31]
137-139. На бульваре [32]

[29] Под названием «Вечер на Страстной площади» (1928) находится в ГМИИ.

[30] См. с. 36 настоящего издания.

[31] В ГТГ имеются два рисунка из этой серии: «Улица» (РС-4625) и «Городской пейзаж с солнцем» (РС-4614). Последний воспроизведен в «Прожекторе» (1929, № 16, с. 27) под названием «На окраине Москвы».

[32] Один из рисунков находится в ГТГ (РС-4615).

Юстицкий В.М.

140-143. Скачки [33]

[33] Один из рисунков этой серии воспроизведен в «Красной ниве» (1929, № 6, с. 19). Рисунок «Всадник» (1929) имеется в ГМИИ (9287).

Юркун Ю.И.

144. Прогулка
145. Драма
146. Зеленая лампа
147. Пляж
148. Летом в лесу

Комитет выставки:
В.А.Милашевский,
Н.В.Кузьмин,
Д.Б.Даран [34]

[34] В собрании Н.В.Кузьмина сохранились документы и деловая переписка, связанные с выставкой. Приводим эти тексты.

Отзыв Д.П.Штеренберга о первой выставке «Тринадцати»

За последнее время художники Москвы из-за отсутствия выставочного помещения не имеют возможности экспонировать свои работы. Тем более было приятно видеть, что Дом печати пошел в этом отношении навстречу небольшой группе молодежи, показавшей нам на этой выставке цветовую свежесть своих работ и уменье простыми способами дать изобразительность.

Можно только приветствовать, что Дом печати в своих стенах стремится к установлению сближения рисунка и акварели с печатью.

Нужно надеяться, что эта выставка будет не последней, так как именно такого рода выставки, небольшие по объему и несложные, но свежие по цвету и восприятию, могут обогатить нашу журнальную графику. Д.Штеренберг

Запрос Всесоюзного общества культурных связей с заграницей

Секция искусствоведов Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, ставящая своей задачей пропаганду советского искусства за границей, обращается к Вам с просьбой прислать в наш адрес все материалы, характеризующие работу Вашего Общества — каталоги выставок, статьи и книги о работах Ваших членов, репродукции их работ, а также краткую биографию Вашего Общества, время возникновения Общества, выставки в СССР и за границей, участие Ваших членов на заграничных выставках, состав Вашего Общества (действительные члены и экспоненты), идеологическая установка Вашего Общества.

Секретарь Секции искусствоведов
К.С.Кравченко

Ответ на запрос Всесоюзного общества культурных связей с заграницей

Общество художников «Тринадцать» возникло в сентябре 1927 года. Первая выставка была в марте 1929 г. Состав общества полностью приведен в каталоге выставки.

В заграничных выставках участвовали: Кашина Над.Вас., Кашина Нина Вас., Кузьмин Н.В., Лебедева Т.А., Милашевский В.А., Недбайло М.И., Рыбченков Б.Ф.

Идеологическая установка общества. Тематически: сегодняшний день Советского Союза; строительство социализма.

Формально: искания пластического языка, адекватного современности; борьба с академизмом — старым и новым.

По поручению «Тринадцати»: Кузьмин Москва, 3/1—30 г.

Корреспонденцию по делам общества «Тринадцати» благоволите адресовать на имя Н.В.Кузьмина, Москва 17, Ново-Кузнецкая, 23, кв. 15.

Есть возможность уточнить сведения, приведенные Н.Кузьминым.

До 1930 года произведения перечисленных членов группы экспонировались на следующих зарубежных выставках:

«Графика и книжное искусство в СССР» (21.IV—13.VI.1929 г., в Амстердаме, затем других крупных городах Голландии) — Над. и Н.Кашины, Кузьмин, Лебедева (Маврина), Милашевский, Рыбченков. «Выставка русской графики» (17.XI—31.XII.1929 г. в Риге) — Над. и Н.Кашины, Лебедева (Маврина).

«Художественно-кустарная выставка СССР» (февраль 1929 г., в Нью-Йорке, затем — в Филадельфии, Бостоне, Детройте) — Над.Кашина, Недбайло.

«Выставка русского искусства» (Винтертур, Швейцария) — Над.Кашина, Кузьмин, Лебедева (Маврина), Милашевский, Недбайло.

Заявление в отдел ИЗО Главискусства

Первая выставка «13-ти» привлекала к себе значительное внимание художественной Москвы. Критики самых различных ориентаций сошлись на положительной оценке выставки.

Было отмечено, что выставка собрана с большой тщательностью и подбор участников является результатом длительной дифференциации среди художественных групп (Ф.Рогинская в «Нов.мире»); отмечался высокий культурный уровень выставки, «свидетельствующий об упорной и крепкой работе нашей художественной смены» («Прожектор»).

В обзоре художественной жизни Ленинграда В.Воинов, определяя «ленинградское художество» в общем как застылое и консервативное,— в противовес этому отмечает выставку «13-ти» как один из фактов художественной жизни Москвы, определяющих линию нового современного стиля.

Высокую оценку выставка имела и в закупочной комиссии Главискусства: у 12-ти участников выставки были приобретены работы.

С развалом «Роста» (это объединение в основном состояло из выпускников Вхутемаса.— *М.Н.*) наиболее активная и пластически крепкая его часть (Кашина, Недбайло, Кашина-младшая, Лебедева, Рыбченков) входит в состав «13-ти» окончательно. Кроме того, «13-ть» получают дополнение из вхутеиновского молодняка (Рублев и др.) (В архиве Н.В.Кузьмина сохранилось заявление художника Г.И.Рублева с просьбой принять его в группу «Тринадцать».— *М.Н.*)

Активность «13-ти» в области пластической, упорная работа над художественным языком, созвучным современности, неизбежно связывает нас с темпами строительства СССР, и не случайность, например, что на выставке ВОКСа, отправляемой в Данию и имеющей целью отразить жизнь и строительство СССР — экспонаты «13-ти» составляют 1/5 часть всей выставки. (Возможно, имеется в виду «Выставка советской графики», открытая в Дании в 1930 году. Каталог выставки нами не обнаружен.— *М.Н.*)

Все вышеизложенное позволяет нам надеяться на материальную поддержку Главискусства в деле устройства второй выставки нашей группы.

По поручению «Тринадцати» Н.В.Кузьмин

2.II.1930 г.

Упоминаемая в заявлении статья художника и критика В.В.Воинова «О ленинградской графике» была напечатана в журнале «Красная панорама» (1929, № 23). Оценку, данную в этой статье ленинградской школе графики как «консервативной», «провинциальной», нельзя признать справедливой.

Вторая выставка

Н.Кузьмин
Разговор на выставке [35]

— Ну как, батенька, доходит выставочка?

= Да есть порох, конечно; я же никогда не отказывал этой группе в талантливости. Но, как на первой выставке, здесь торжествует все тот же обнаженный физиологизм. Я могу принять все эти вещи только как подсобный материал, накопляющий опыт и требующий длительной разработки. Как законченные художественные произведения, претендующие на самостоятельную художественную ценнось — произведения этой группы должны быть решительно отвергнуты.

Ведь нужно же согласиться, что для художника должно быть целью произведение большого диапазона, картина, то, что во всех родах искусства называется «большим полотном».

— Я угадываю ваши тайные вожделения: вам хотелось бы заполучить современную «Гибель Помпеи» или нечто столь же «грандиозное», импозантное и ... пустое. Разговоры о картине не новы, они памятны еще по «аполлоновским» временам. Тогда эти тенденции породили неоакадемизм, Шухаева, Яковлева и прочую скуку. Теперь академизм боится назвать свое имя, но рецидив болезни виден хотя бы по тому симптоматическому факту, что канонизирован и сопричислен к лику «мудрецов» профессор Чистяков [36] 〈...〉

= А по-моему — жаль, что здесь не вспоминают чистяковских заветов почаще. Он по крайней мере научил бы рисовать. Но здесь, конечно, другие авторитеты. Выставка «13-ти» показательна как раз для восходящего процесса влияния французского искусства последней формации, искусства послевоенной французской интеллигенции. Не касаясь причин, обусловливающих это влияние, скажу только что представление о какой-то особенно высокой формальной культуре современной французской живописи настоятельно требует ревизии.

— Ну, эта тема — о преимуществах мудрости Чистякова перед мудростью Сезанна годится для длинной дискуссии. Послушаем лучше, как определяется текущий художественный момент «на взгляд Запада». Познакомьтесь...

= Да мы знакомы и даже в полемике. С интересом выслушаю ваше мнение...

\+ Один из моих парижских друзей в своей статье о современной русской живописи писал, перефразируя Белинского, что в России есть художники, но живописи еще нет. Этой оценке мне пришлось поверить на слово, и со времени своего приезда в Москву я тщетно ищу такого художника, который мог бы хоть в какой бы то ни было степени оправдать эту перефразировку, памятуя, что, когда Белинский применил к русской литературе свое знаменитое определение — позади уже стояли Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Но кто укажет мне сейчас на подобие Гоголя русской живописи?

[35] Вступительная статья к каталогу второй, несостоявшейся, выставки опубликована без подписи. «=» — Рогинская; «—» — Кузьмин; «+» — Ромов.

[36] Этот резкий выпад против П.П.Чистякова и других мастеров, названных выше, характеризует не столько личную оценку их творчества Н.В.Кузьминым, сколько объясняет остроту полемического отношения художников его поколения к старым авторитетам.

— Ах, вы сюда и пришли с целью отыскать Гоголя!

+ Прошлогоднее выступление «13-ти» как раз совпало с моими первыми впечатлениями от художественной жизни Москвы. Я помню, как в двух небольших комнатах «Дома печати» пестро, весело, не без задора были развешены небольшие наброски акварелью и рисунки. Там были свежесть, острота, хороший культурный вкус, большой подъем бодрой молодежи, спаянной общими художественными принципами.

— И следы Гоголя русской живописи были найдены?

+ Видите ли, по-моему — рисунок очень редко определяет живописца. Графика, ограниченная сама по себе в своих средствах, предполагает схематизацию и обязывает к абстракции и условности. Игнорируя зачастую объем, она дает о вещах и предметах только их символическое выражение, идею, но не содержание. Графика всегда несколько идеалистична.

Художника-живописца можно всегда определить только по его отношению к маслу, живописному мазку и живописному образу. Никакой другой материал, кроме масла, его так не определит и определить не может.

— Вот уж подлинно: «спасенья узкий путь и тесные врата». Ваша схема настолько узка, что добрая треть всех пластических искусств в ней не находит места. С легким сердцем вы переводите в разряд «лишенцев» всю китайскую живопись, все японское искусство, всю «домасляную» европейскую живопись.

А Калло? А Гойя? А Лотрек? Бодлер был шире вас: он, восхищаясь Делакруа, находил в своем сердце место и для Гиса. Впрочем, в утверждении преимущества «солидных» материалов в искусстве можно идти и дальше. Теофиль Готье приглашал всех художников работать эмалью:

Художник, акварели
Тебе не будет жаль,—
В серебряной купели
Расплавь свою эмаль —

но в наше время совет этот воспринимается только как риторика. — А мне, признаюсь, в «13-ти» как раз и мило больше всего отсутствие профессионального «спецчванства». Здесь не отращивают «художественной шевелюры», не аргументируют цитатами из Делакруа, не ведут жреческих разговоров о «законах» композиции, о диагоналях и вертикалях. Художники в своих работах, как в письме к близкому другу, необходимейшим условием полагают искренность и с величайшим отвращением относятся к мундиру, какого бы покроя он ни был: академического, кубистического и какого иного.

Ну как, нашли вы здесь своего Гоголя, любезный парижанин?

+ Не знаю еще. Такие пророчества или легки, или очень трудны. Но одно для меня несомненно, что в создании советской живописи, в преодолении традиций буржуазного изобразительного искусства — группа эта должна сыграть заметную роль.

Какова бы ни была установка, каковы бы ни были пути советской живописи — «13-ти» ей не миновать и не обойти.

— Присоединяюсь и аплодирую.

= А я против.

— Всегдашние антагонисты!

= Я еще выскажусь о выставке в ближайшее время на страницах нашей прессы.

— Только не устраивайте во имя «большого полотна» большого избиения.

= Но вы же знаете, что «избиение»— это не мой стиль. Принципы принципами, но талантливых людей надо беречь.

— Вашими бы устами...



Обложка каталога второй выставки группы «Тринадцать». 1930

Каталог второй выставки. 1930 [37]

Гильдебрандт О.

1. Утренний пароход	Акварель [№№ 1—4]
2. Нева	
3. Париж (собр. С.Э.Радлова)	
4. Летний сад	

Даран Д.

5-11. Из серии «Репетиция балета»	Акварель
12-19. Из серии «Цирк» [38]	Акварель

[37] Как уже говорилось, выставка не состоялась.

[38] Одна из акварелей под названием «Репетиция в цирке» хранится в ГРМ (РС-485). Воспроизведена в каталоге второй выставки.

Кашина Н.

20. В кишлаке — Масло [№№ 20-29]
21. Конный базар [39]
22. Ангур
23. У Шир-Дора
24. Арба с клевером [40]
25. Горный Ургут
26. Красный обоз
27. Самарканд
28. Этюд
29. Рыболовы
30. Ичкари — Акварель [№№ 30—39]
31. Клевер
32. Новый Самарканд [41]
33. Одеяльщицы
34. Одеяльщицы
35. Самарканд
36. Самарканд
37. На базаре
38. У витрины
39. Апа-Джьон

[39] Воспроизведена в каталоге второй выставки.

[40] ГТГ (10577).

[41] ГРМ (РС-589).

Кузьмин Н.

40. Устьинский мост — Акварель [№№ 40—52]
41. Могэс
42. Московский мотив
43. Швивая горка
44. Москворецкий затон [42]
45. Ярославль
46. Дачный поезд
47. Мальчик
48. Площадь Ногина
49. Автобусы [43]
50. На железной дороге
51. Зима [44]
52. [Зима]

53-57. Из «Пушкинской серии» — Рисунки

[42] ГРМ (РС-659).

[43] Один из вариантов под названием «Стоянка автобусов» имеется в ГТГ (РС-5058).

[44] ГРМ (РС-660).

Либерман З.

58-67. Рисунки

Маврина Т.

68. Пляж — Масло [№№ 68—75[а]]
69. Новые дома [45]
70. Крым

71. Крым
72. Манеж
73. Красный дом
74. Весна
75. Окружная дорога [46]
75а. На маневрах

[45] Воспроизведена в каталоге второй выставки.

[46] Картина под названием «Мост окружной железной дороги» находится в ГТГ (10587).

Милашевский В.

76. Кусково-праздник [47]	Акварель [№№ 76—85]
77. Кусково-купанье [48]	
78. Купанье	
79. Гурзуф [49]	
80. Красные виноградники [50]	
81. Уличка в Гурзуфе	
82. Суук-су [51]	
83. Крым-вечер	
84. Купанье	
85. Адалары	
Москва:	
86. Мясницкая улица [52]	Рисунки [№№ 86—90]
87. Трубная площадь [53]	
88. Канава [54]	
89. Калужская площадь [55]	
90. Завод им. Ильича [56]	
В цирке:	
91. «Москва горит». Пантомима Вл.Маяковского	Акварель [№№91—98]
92. «Москва горит». Пантомима Вл.Маяковского	
93-98. Прогулка по Оке [57]	

[47] ГРМ (РС-998).

[48] Воспроизведена в каталоге второй выставки.

[49] ГРМ (РС-996).

[50] ГМИИ (16977).

[51] ГТГ (РС-4162).

[52] ГРМ (РС-995).

[53] ГТГ (РС-2498).

[54] Музей в Нукусе.

[55] Частное собрание.

[56] В ГРМ имеется акварель 1930 года под названием «Выплавка стали» (РС-999).

[57] Собственность А.И.Милашевской.

Недбайло М.

99. Текстильщицы	Масло [№№ 99—108]
100-101. Прачки	
102. Водная станция	
103. Лодки	
104. Мост	

105.	Волга	
106.	Дождь	
107.	Гулянье	
108.	Окраина Ярославля	
109-112.	Прачки [58]	Акварель [№№ 109—125]
113-115.	Паровозный завод	
116-117.	Фабричный мотив	
118-119.	Москва	Акварель
120.	Текстильщицы	
121-122.	Гулянье	
123.	Волга	
124.	В Тверицах	
125.	Завод	

[58] Одна из акварелей этой серии имеется в ГТГ (10601), другая — в ГРМ (РС-1120).

Памятных Н.

126.	В доме отдыха	Акварель [№№ 126—137]
127.	Пейзаж	
128.	На Москве-реке	
129.	В комнате	
130.	Котельнический переулок	
131.	Мост	
132.	Красная конница	
133.	Демонстрация [59]	
134-136.	Водная станция	
137.	Пейзаж	

[59] Работа воспроизведена в каталоге второй выставки.

Расторгуев С.

138.	Севастополь	Масло [№№ 138—143]
139.	Набережная	
140.	Окружная дорога	
141.	Памятник Гоголю	
142.	Бульвар [60]	
143.	Яуза	
144.	Дворец труда	Акварель [№№ 144—154]
145.	Могэс [61]	
146.	Москва [62]	
147.	Мост	
148.	Москва-река	
149.	Бульвар	
150.	Лодки	
151.	Дворец труда	
152.	Рыбачьи лодки	
153-154.	Севастополь	

[60] Возможно, работа воспроизведена в каталоге второй выставки (две работы, масло и акварель, имеют одно и то же название — «Бульвар»).

[61] ГМИИ (дар Б.Ф.Рыбченкова).

[62] В ГТГ имеется акварель «Москва» 1930 года (10547).

Рыбченков Б.

155. Рубка подсолнухов
156. Кувшин с водой
157. На окраине
158. Этюд

Масло [№№ 155—158]

Колхоз им. Карла Маркса в ЦЧО:

Акварель [№№ 159—174]

159. На бахче
160. Молотьба [63]
161. Хлебный амбар
162. Сбор помидоров
163. Дойка коров
164. Ясли [64]
165. Дон
166-169. Завод
170. Чистка
171. Баня
172. На окраине
173. Улица
174. В театре [65]

[63] Акварель «Тракторная молотьба в колхозе им.К.Маркса» хранится в ГТГ (10578).

[64] Акварель «Детские ясли в колхозе» хранится в ГТГ (РС-6143).

[65] Воспроизведена в каталоге второй выставки.

Семашкевич Р.

Масло [№№ 175—195]

175. Деревня
176. Агитатор [66]
177. Пробег
178. Рабочий
179. Разговор
180. Мастер
181. Пейзаж
182. Игра в мяч
183. Овины
184. Убийство провокатора
185. Постройка лагеря
186. В красной рубахе
187. Чайная
188. Площадь
189. Велосипедисты
190. Антирелигиозный мотив
191. Читающая старуха
192. Пионер в деревне
193. Портрет
194. Сарай
195. Рабкор

[66] Воспроизведена в каталоге второй выставки.

Третья выставка

Список участников выставки 1931 года [67]

1. Бурлюк Д. (№№ 1—5)
2. Гильдебрандт О. (№№ 6—13)
3. Даран Д. (№№ 14—39)
4. Древин А. (№№ 40—47)
5. Ижевский С. (№№ 48—55)
6. Кузьмин Н. (№№ 56—65)
7. Маврина Т. (№№ 66—79)
8. Милашевский В. (№№ 80—94)
9. Рыбченков Б. (№№ 98—110)
10. Семашкевич Р. (№№ 111—118)
11. Софронова А. (№№ 119—126)
12. Стефанский Ч. (№№ 127—134)
13. Удальцова Н. (№№ 135—146)

Жюри выставки:
Т.Маврина, Н.Кузьмин,
В.Милашевский

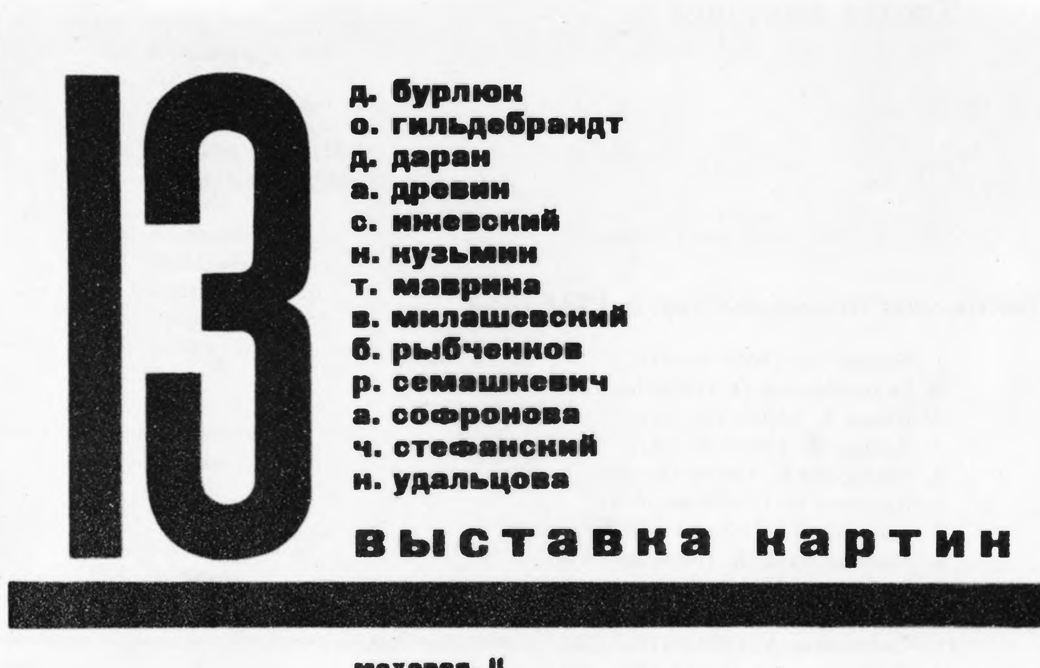
Комитет выставки:
Д.Даран, Н.Кузьмин,
Б.Рыбченков

Письмо членов группы «13» А.В.Луначарскому

Многоуважаемый Анатолий Васильевич!

Организаторы «Выставки рисунков «13» очень просят Вас уделить время для посещения этой выставки. Эта группа объединяет наиболее бодрые и здоровые тенденции русского рисунка. Здоровое и радостное восприятие жизни, чуждое готических изломов и душевной неуравновешенности, является основным устремлением этой группы. Активная работа над языком, над способом выражения своих мыслей отличает ее от выставок случайно сгруппированных. Мы очень просим высказать Ваше авторитетное мнение на страницах печати и поддержать ценное культурное начинание. Это первая выставка из целого ряда выставок, намеченных нами в Доме печати. По нашему плану все они должны иметь острозлободневный характер (в вопросах общей стройки культуры) 〈...〉

[67] Каталог третьей выставки (фактически второй, предыдущая готовилась, но не была открыта) содержит лишь перечень фамилий с указанием адресов художников и количества представленных ими произведений. Поэтому мы сочли целесообразным опубликовать его в виде списка.



Афиша третьей выставки группы «Тринадцать». 1931

Так как правление Дома печати порою недостаточно компетентно в вопросах художественной культуры, то мы не всегда встречаем благожелательную оценку нашей работы и готовность пойти навстречу.

Поэтому для нас, для поддержки наших начинаний чрезвычайно важен Ваш авторитетный голос на страницах печати

Милашевский [68]

Н.Кузьмин
«Тринадцать» отвечают критику Черняку [69]

В рецензии на выставку «Тринадцати», помещенной в № 125 «Комсомольской правды», нам предъявляют тяжкие обвинения: будто бы мы скрываемся (!) под странным «количественным» названием «Тринадцать»,

будто бы «Тринадцать» скрываются (!) под весьма удобной маской «отвлеченного качества»,

будто бы «Тринадцать» прячутся за спину своих «утонченных полотен» 〈...〉

[68] На последней странице оригинала данного письма, хранящегося у Н.В.Кузьмина, им сделана следующая надпись: «Луначарский посетил 2-ю (т. е. третью по каталогу.— *М.Н.*) выставку «13-ти».

[69] Письмо было адресовано в редакцию «Комсомольской правды» в 1931 году, точной даты не имеет. Опубликовано не было. Черняк Роберт Михайлович — художник, график-карикатурист. На последней странице оригинала статьи надпись: Написано Н.Кузьминым.



Обложка каталога третьей выставки группы «Тринадцать». 1931

д. бурлюк
о. гильдебрандт
д. даран
а. древин
с. иженский
н. кузьмин
т. маврина
в. милашевский
б. рыбченков
р. семашкевич
а. софронова
ч. стефанский
н. удальцова

приглашают вас посетить
открытие выставки в акто-
ном зале московского госу-
дарственного университета
моховая, 11. 18 апреля в 1 ч. д.

на 2 лица

Пригласительный билет на открытие третьей выставки группы «Тринадцать». 1931

Открыть бесплатную выставку в центре Москвы, в актовом зале Университета, выпустить афиши, отпечатать каталоги, где полностью обозначены имена и адреса участников,— вряд ли значит «прятаться». В то время как большинство существующих художественных группировок в течение двух последних лет не делают показа своих работ — «Тринадцать» выносят на суд общественности свою продукцию. Ясно для всякого, что слова «прячутся» и «скрываются» здесь не у места и истине мало соответствуют.

Но критику Черняку не до истины. Он создает «настроения». Он пугает. Он делает большие глаза. Он хочет убедить читателя, что при помощи разоблачающего света критического фонаря он «накрыл» злостную компанию, спрятавшуюся «в кусты чистого искусства».

Чтобы не нарушать стройности своей однобокой критической композиции, критик Черняк для упрощения дела умышленно не заметил на выставке вещей тематических.

Не заметил он заводских зарисовок Милашевского, ни тематических вещей Стефанского и Ижевского, ни «Рабочих праздников» Дарана, ни вещей Семашкевича, ни «Митинга безработных» Бурлюка, ни целой заводской и колхозной серии Рыбченкова (кстати сказать, командированного в совхоз летом прошлого года на средства нашей группировки), о работах которого, показанных на отчетной выставке командированных, газ. «Беднота» писала: «Единственное светлое пятно на выставке — это наброски худ. Рыбченкова. В ряде рисунков Рыбченков очень тепло, чувствуется, что с неподдельной симпатией, показывает единую дружную семью коммунаров. Показом общественной, производственной и бытовой сторон жизни коммуны Рыбченков агитирует за коммуны, зовет в коммуны» («Беднота», 1930, № 3518).

Что до всего этого критику Черняку? Для него даже вещи, агитирующие за коммуну, кажутся «вылазкой буржуазных художников, сознательно работающих на буржуазного западного потребителя».

Если общий злопыхательский тон заметки критика Черняка еще можно было оправдать пылом его темперамента, то последняя фраза — клевета явная и неоправдываемая. Художники «Тринадцати» показывают свою продукцию западному зрителю только через выставки ВОКСа. Агитационная и культурная цель этих выставок бесспорна. Это один из способов, которым Советский Союз вербует друзей на Западе и борется с клеветой желтой прессы «о большевистском варварстве». Успех советского художника на этих выставках есть успех советской живописи в целом, есть успех советской культуры.

И если художники «Тринадцати» с честью представительствуют на этих выставках советского искусства, то вряд ли это можно назвать «работой на буржуазного потребителя», как утверждает сердитый критик.

В заключительном абзаце своей статьи критик сигнализирует «об активизации буржуазных группировок, об их попытках окопаться в траншеях «высокого мастерства», чтобы оттуда обстреливать позиции пролетарского искусства».

Мы в свою очередь утверждаем, что за трескучими демагогическими фразами скрывается обыватель, потрясающий зонтиком перед раздражающими его формами нового искусства ⟨...⟩

Художники «Тринадцати» работают в периодических изданиях и активно борются за новый графический стиль, за создание пластического языка нашей эпохи против эпигонского, устаревшего пошлого стиля «Стрекозы», который наивные Черняки, по-видимому, и считают самым что ни на есть «пролетарским» ⟨...⟩

Статьи, воспоминания о деятельности группы

Н.Кузьмин
К истории «13-ти» [70]

В конце двадцатых годов этого века Дворец труда в Москве был громадным ульем с сотнями ячеек, в которых за каждой дверью помещалась редакция какого-нибудь профсоюзного органа. Один союз железнодорожников, кроме газеты «Гудок», выпускал целую кучу отпочковавшихся от «Гудка» изданий. Ильф и Петров в «12 стульях» живописали быт и нравы журнальных мошек, роившихся возле этих редакций, а Паустовский в «Книге скитаний» в главе «Четвертая полоса» рассказал о ярком созвездии литераторов, начинавших свою карьеру на этой самой полосе на обработке рабкоровских заметок.

В художественном отделе «Гудка» в ту пору было четыре штатных единицы: А.С.Аксельрод — заведующий, Янош — карикатурист, Сережа Расторгуев — художник-разнорабочий и Лида Столярова — секретарша. Кроме них, около художественного отдела «Гудка» имели пропитание художники: Д.Даран, Маф (Михаил Арнольдович Файнзильберг (брат Ильи Ильфа) и я. Мы приходили так же, как и штатные, ежедневно и выполняли текущую работу по номеру — ретушь, перерисовки, заголовки, иллюстрации. Реже приходил В.А.Милашевский — он иногда делал иллюстрации в журналах «30 дней» и «Всемирный следопыт».

В подражание стенгазете четвертой полосы «Вопли и сопли» в художественном отделе издавался легкомысленный журнал «Красная Шапочка», обильно иллюстрированный.

Выставку рисунков в Доме печати затеяли мы трое: Даран, Кузьмин, Милашевский. Из гудковской компании к нам присоединился Расторгуев.

Мы пригласили также молодых художников из группы «Рост»: сестер Кашиных, Надежду и Нину, Т.Маврину, Л.Зевина, М.Недбайло, Б.Рыбченкова; саратовца В.Юстицкого и петроградских талантливых дилетантов — артистку О.Гильдебрандт и литератора Юрия Юркуна.

Случайно собралась чертова дюжина, и выставка была открыта в Доме печати в феврале 1929 года под названием выставки рисунков группы «13».

Самый же подбор участников и экспонатов не был, разумеется, случайным; в итоге наметилась определенная стилистическая линия, позволившая автору предисловия к каталогу Б.Н.Терновцу (тогдашнему директору Музея новой западной живописи) говорить о «13-ти» как о «новой художественной группировке» ⟨...⟩

Для второй выставки «13-ти» вступительная статья к каталогу была «скомпонована» Кузьминым в виде диалога «Разговор на выставке», представлявшего собой мозаику мнений, составленную из высказываний критиков Ф.Рогинской и С.Ромова, связанных в беседу репликами составителя ⟨...⟩

Группа «13» существовала как выставочный коллектив всего три года, но оставила заметный след на небосклоне тех лет «как беззаконная комета в кругу расчисленных светил». В графике и книжной иллюстрации из художников «13-ти» более проявили себя Д.Даран, Н.Кузьмин, Т.Маврина, В.Милашевский. Работали

Печатается с сокращениями по кн.: *Кузьмин Н.В.* Штрих и слово. Л., Художник РСФСР, 1967, с. 134–147.



В редакции газеты «Гудок»
Конец 1920-х —
начало 1930-х гг.

также в книге и Н.Кашина, С.Расторгуев, Б.Рыбченков, А.Софронова, но их деятельность в книге была эпизодической.

Критика отмечала в работах «13-ти» влияние французских мастеров — Гиса, Матисса, Дюфи. Это не лишено основания, но не является решающим признаком для характеристики этого течения. К «13-ти» надо подходить дифференцированно. На первой выставке уже достаточно наметились художественные склонности участников. Даран выставлял свои балетные и цирковые кроки — темы, которым он всегда был верен. Кузьмин выступил с рисунками на пушкинские темы, определившие его будущие работы над «Онегиным» и «Графом Нулиным». Маврина дала на выставку акварелированные рисунки, привезенные из поездки на Мурман: сказочный Север привлекал ее и в ту пору. Милашевский показал острые зарисовки русской провинции — позднее эта тема найдет свое развитие в его иллюстрациях к Салтыкову-Щедрину и Горькому.

Вклад «13-ти» в советскую графику был достаточно заметным и отмечался в свое время рядом критиков: А.Сидоровым, Н.Радловым, М.Сокольниковым, и здесь я не буду повторять вещей общеизвестных. Мне же хотелось бы коснуться одного и самого, пожалуй, важного в нашем творческом методе принципа, который мне кажется наиболее существенным признаком рисовальщиков группы: это внесенное Милашевским в нашу практику понятие о темпе рисунка ⟨...⟩

Рисовать без поправок, без ретуши. Чтоб в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовался темп! Чтобы рисунок не только «казался бы выполненным с величайшей поспешностью» (этого можно достигнуть и калькированием), но чтобы действительно был выполнен в быстром темпе. Здесь предпочтительнее «ошибаться» (вспомните, что говорит об ошибках в рисунке Серов), чем сбиться с ритма.



Сотрудники художественного отдела газеты «Гудок» (С.Н. Расторгуев, А.С. Аксельрод, Д.Б. Даран, Л. Столярова, Н.В. Кузьмин)

В этом и заключается, например, прелесть спортивных рисунков Сегонзака — набросков состязаний по боксу, футбольных матчей, прыжков, бега: в них чувствуется та же стремительность, как и в спортсменах, и пусть линии ложатся иногда беспорядочной бахромой, ощущение быстроты движений передается точнее и выразительней, чем в застывшем моментальном снимке.

Впрочем, не надо думать, что темп — это достижение только нашей эпохи. Стремительная динамика линий на рисунках Рембрандта, Тьеполо, Делакруа, Домье свидетельствует, что академические методы рисунка не всегда и не для всех были общим законом.

Больше того, даже столь недосягаемый мастер «точного» и «законченного» рисунка, каким был Энгр, работал по методу: без поправок, без резинки, без ретуши.

Ренуар в юности подсмотрел, как рисовал Энгр: «Я заметил... коротконогого, неистового человека, рисовавшего портрет архитектора. Это был Энгр. В руке у него была кипа бумаги, он делал набросок, бросал его, начинал другой, и, наконец, одним взмахом он сделал рисунок такой совершенный, будто он работал над ним неделю» [71].

[71] *Воллар А.* Ренуар. Л., 1937.

Оттого-то так живы и трепетны энгровские crayons и так немощны рисунки тех «энгристов», которые, следуя иному методу, превращают живую линию мэтра в сухую и мертвую проволочную нить.

Кажется, только XX век научился ценить в рисунке эту непосредственность первой мысли, брошенной на бумагу, прелесть намека.

Нас оставляют равнодушными академические «акты», растушеванные до полной законченности, и повергает в трепет беглый набросок Рембрандта, Домье, Мане или Лотрека, в котором автографически раскрывается «рука» их творца.

Если в академическом рисунке метод выполнения засекречен от зрителя, то в этих набросках — все приемы на виду.

Наше «искусство созерцания» стало более изощренным. Ведь лишь совсем недавно мы научились понимать ценность графики Пушкина, очарование ее «небрежности».

Мы любуемся теперь не только рисунком, но учимся переживать вместе с художником и самый творческий процесс его создания, и это «соучастие» дает нам дополнительные радости созерцания прекрасной и трудной легкости искусства.

В.Милашевский
О выставке рисунков «13». 1929—1931
Москва. Воспоминания [72]

⟨...⟩ Немного истории, или, вернее, только история.

Художник Вл.Левитский [73], график из «Аполлона», в эти начальные двадцатые годы как-то перестал быть графиком, а стал каким-то — не то редактором, не то «консультантом» многих графических затей того времени. У него на «учете» была группа графиков.

[72] Печатается с сокращениями по рукописи, хранящейся в архиве А.И.Милашевской.

[73] В.Н.Левитский (1879—1942).

Кажется, это было уже в 1923 году. Левитский в каком-то весьма «деловом» издательстве познакомил меня с Кузьминым ⟨...⟩

Случилось так, что мы вышли вместе из дверей издательства. Н.В.Кузьмин сказал, что нам по дороге. Мы прошли часть Литейного, весь Невский. На Морской у ворот моего дома мы распрощались ⟨...⟩ Потом свершился осенью 1924 года мой переезд в Москву. Виктор Шкловский пригласил меня работать в какой-то журнальчик, который он редактировал при газете «Гудок». Комнаты отдельной у него не было, и он работал на подоконнике, в помещении, где работали и художники...

Это было начало 1925 года. Конец января или начало февраля. По зову Шкловского я пришел к нему в редакцию, на «подоконник» в комнате художников. Во время разговора с Виктором к нам подошел Кузьмин с возгласом:

— А! И Милашевский пожаловал в Москву!

Мы возобновили знакомство, столь короткое на территории Ленинграда года полтора тому назад.

Я делал для Шкловского какие-то рисунки ⟨...⟩ Помню, он около этого же подоконника познакомил меня с Асеевым: «Хороший поэт, знакомьтесь... Володя, сделай портрет Асеева, я помещу его в журнал... Через полчаса ведомость буду подавать, сделай портрет сейчас же».

Через полчаса был готов портрет и деньги выписаны [74].

[74] Портрет Н.Асеева (1924) находится у А.И.Милашевской.

Кузьмин улыбался этой лихости... Он был крайне любезен со мною. Пригласил вместе пообедать в столовой ВЦСПС, весьма обширной и даже грандиозной ⟨...⟩ Здесь, в этой столовой встречались все: поэты, художники, прозаики, фельетонисты ⟨...⟩ Известные, неизвестные. Ко мне подсаживались петроградцы, переехавшие в Москву. ⟨...⟩ я иногда присаживался в конце дня рядом с Кузьминым и шутя делал пять, шесть, восемь ретушей. ⟨...⟩ Произошло знакомство с обаятельным, милым, веселым художником Даниилом Борисовичем Райхманом, который сократил свои наименования до короткого «Даран». Был в нашей компании в «Гудке» и «Маф» [75], родной брат Ильи Файнзильберга — «Ильфа», потом знаменитого.

[75] Художник М.А.Файнзильберг.

Но это все была веселая халтура. Мои потребности общаться с людьми искусства удовлетворялись в другом месте... Я часто бывал в здании Вхутемаса на Мясницкой против почтамта, тут было у меня много старых и новых знакомцев. Старых петербуржцев: Лев Бруни, Митурич, Львов — и новых москвичей: Осмеркин, Киселев, Истомин и другие ⟨...⟩

Я дружил с Левой Бруни и его братом Николаем с осени 1913 г., но в ту зиму [1913—1914 гг.] настоящего «кружка Бруни» еще не было. Он оформился позднее, в первый год войны, в зиму 1914—1915 года ⟨...⟩

К 1924 году, году моего переезда в Москву, нас с Левой связывало уже один-

надцатилетнее знакомство; почти столько же лет я знал и Митурича и Львова. Митурич меня всегда восхищал и удивлял. Он был много старше меня, много опытнее, и я полагал, что мне его трудно «догнать», но догонять надо, обязательно надо. Так говорил я сам себе! 〈...〉

Не было музыки у Митурича, но зато какой глаз! Некоторые работы его меня поражали этим своим злым и четко-убийственным глазом! Снайпер! И с долей какой-то «неожиданности». Всегда в его работах того периода было нечто, подобного чему никто еще не видел! Мои восторги были искренни, без натяжки 〈...〉

Неожиданно и как-то более сердечно, чем старые петроградцы, ко мне отнеслись «москвичи», мои новые знакомцы.

Александр Александрович Осмеркин с его открытой сердечностью как-то сразу полюбил меня! Мы дружили и любили друг друга до самой его смерти.

Истомин — «верный друг», так можно назвать этот тип характера. Прямой, без лицемерия, без любезной фальши. Я их обоих полюбил сразу, и они меня ответно 〈...〉

В мастерской Осмеркина «в складчину», по-товарищески, рисовали вечером натурщицу. Я был в числе частых посетителей этого кружка 〈...〉 Там рисовал вместе с нами и Вильгельм Левик, оказавшийся потом таким блестящим переводчиком-поэтом 〈...〉 С этим зданием Вхутемаса на Мясницкой связано в моей жизни очень многое.

Теперь о моих друзьях по «Гудку» 〈...〉

Даран учился со мною в одном реальном училище в Саратове. Но в нашем училище уже был кружок «фанатиков живописи». Художники дружили друг с другом, будучи в разных классах 〈...〉 Дарана я не знал, он был в стороне от нас 〈...〉 Очевидно, проснулась его любовь к искусству много позднее, не с ранних лет, как у меня с четырехлетнего возраста 〈...〉

Кузьмин затаскивал иногда 〈...〉 одного меня к себе в комнату на Пятницкой (от Солянки это было недалеко). Подошло лето. Он стал приезжать ко мне на дачу в Ильинское. Каждый свой приезд Николай Васильевич просил меня показать мои рисунки: он с жадностью, пытливо их рассматривал. Мои опыты: акварель без карандашной подготовки по влажной бумаге — были абсолютной новостью и для Петрограда, и для Москвы! Иногда предавались мечтам:

— Надо,— говорил Кузьмин,— бросить Москву, поселиться в дешевой местности и дружно, сообща рисовать. Барбизон, Арль...

〈...〉 Летом я работал акварелью. Купанье мужчин, женщин на прудике в Ильинском. Зимой, неустанно, пользуясь каждой свободной минутой, рисую карандашом. Виктория купает Данилку [76]. Кормит его грудью. Кое-что, когда не так холодно, рисую на воздухе. Карандаш «негро» на бумаге «Энгр» 〈...〉

[76] Речь идет о первой жене Милашевского и его сыне.

Идет зима 1925—26 года. Весна. Кузьмин убеждает меня месяца на три-четыре покинуть Москву и поехать к нему в Сердобск с Викторией и Данилкой 〈...〉

— Те деньги, которые вы проживете здесь, в Москве, в один месяц, там у меня вы будете по горло сыты целых три месяца! Какая свобода для личного искусства, можно позабыть, что есть на свете «халтура», ретушь, обложка... Будете чувствовать себя Ван Гогом в Арле!

Мне хотелось работать, работать и работать! Кузьмин нанял комнату для меня, недалеко от себя и все устроил в городишке Сердобск, его родине 〈...〉

Я приехал в Сердобск. Судя по рисункам сенокосов — к «Петрову дню». Классическая пора всех сенокосов! 〈...〉

Лето — со сверкающим солнцем и душистой травой по берегам реки Сердобы, которая текла мимо Сердобска в роскошном убранстве ветел и ив к Хопру! В слиянии этих двух рек стояли развалины замка «бриллиантового» князя Куракина... Надеждино! Благословенный и дешевый в то время край!

〈...〉 Я работал с упоением каждый день. Рисунок, акварель, масло! Я рисовал этих прытких, быстрых, ловких девиц, ни на секунду не останавливающих свой

бег, свои движения, какой-то «полет» своего бытия! Скорей! Скорей! Я старался поймать этот их полет ⟨...⟩ Прыгающие кенгуру Митурича. Да ведь то кенгуру, а тут — девицы... и точное пространство расстояния их от лошади, воза! Нет, это не кенгуру с их однообразным, повторяющимся скачком! ⟨...⟩

После сенокоса я рисовал девиц, крестьян иногда сангиной, иногда черной тушью. Я вдруг почувствовал некую неудовлетворенность, расслабленность этой техники, ее «минор», изящную недоговоренность разнеженных французов и... я нашел:— «это не голос нашей эпохи».

Надо изобрести что-то более решительное, резкое, может быть, даже «ожесточенное». Бесповоротное! Вот тогда это будет «петь»! в унисон с нашей эпохой, так далекой от уютного Барбизона! Нет! Надо идти на выучку к Ван Гогу! Так ведь сделали немцы! Кубин, Кокошка! Все они пошли от него, заразились, увидели в нем некий символ! Узнали от него «пароль и пропуск» в нашу эпоху! ⟨...⟩ Я знал, что Ван Гог рисовал тростником. Его у меня не было. ⟨...⟩

Я вынул спичку из коробки, обмакнул в тушь и сделал этим кустарным инструментом свой первый рисунок. Косогор с домишками окраины Сердобска ⟨...⟩ Так появилась техника, которой я был верен долгие годы... Даран, Рыбченков через год или полтора — соблазнились ею...

Так прошло это первое лето русского Барбизона или Арля — Сердобска [77].

[77] Рисунки и акварели 1926 года из серии «Сердобск» находятся в Третьяковской галерее, в собрании А.И.Милашевской, в ГМИИ.

Я уже говорил, что главной доминирующей темой моих работ были бегающие, быстро двигающиеся, занятые своей напряженной работой «на земле» — крестьяне и крестьянки. Колхозов тогда еще не было, и термин «колхозник» появился позже...

Я как бы продолжал свою крестьянскую тему, которую я начал еще в «Холомках» Псковской губернии ⟨...⟩

Опять зима, опять заработки, опять тяга к свободному искусству, которую так трудно удовлетворить из-за постоянной погони за «куском хлеба» ⟨...⟩

Весна и раннее лето застает меня в дачной местности Никольское (Горьковская ж. д.). Зимой делал рисунки. Весной — этюды акварелью... Салтыковские пруды.

Жена с сыном уехали в Бердянск. Все лето рисовал в черной, густой манере. Женские пляжи. Рыбачий поселок. Этюды маслом. Этюды в цвете давали мне новое ощущение цветовых пятен в черном. Добивался, чтобы мои рисунки были тоже живописью в черном цвете, где удары спичкой заменяли собой удары мазка [78].

[78] Рисунки, исполненные тушью, спичкой: «Бердянск. Женский пляж», «Бердянск. Парус» и др. экспонировались на персональной выставке Милашевского 1978 года.

Осенью вернулись в Москву. И свои «Бердянские этюды» выставлял на выставке: «Ассоциация графиков при Доме печати». Октябрь. 1927 год [79]. На этой выставке Общества графиков 1927 г. мы были уже в устроителях и членах жюри: Бехтеев, Даран, Кузьмин, Милашевский, Могилевский и еще кто-то...

[79] На второй выставке графики Ассоциации графиков при Доме печати в Москве экспонировались пять рисунков тушью Милашевского: «Жатва», «Овраг», «Купанье», «Сердобск», «Пруд» (см.: Каталог выставки. М., 1927, с. 10).

Остались фото с моей группой рисунков. Рядом с бердянскими рисунками — три рисунка к «Цирку». Я работал тогда с Дуровым над его книгой «Звери дедушки Дурова». Вот я и цирк не по карандашному рисунку начал делать, а спичкой сразу, сидя в рядах кресел ⟨...⟩ Только через полтора года Даран, заразившись этими набросками, пошел в цирк и нашел свою «тему»! Он оказался очень артистичным и скоро понял прелесть тонкого подсмотра «неповторимого», уходящего безвозвратно «мига жизни»! ⟨...⟩



Ю.И. Юркун, В.А. Милашевский, О.Н. Гильдебрандт в Новогиреево под Москвой 1930-е гг.

Истомин, познакомив меня с Павлом Кузнецовым, пригласил меня на «Четыре искусства» [80].

[80] В каталоге выставки «4 искусства» 1926 года указаны два рисунка Милашевского (без названия). См.: Каталог выставки живописи, графики, скульптуры, архитектуры О-ва художников «4 искусства». Издание худож. отдела Главнауки. М., Исторический музей. М., 1926, с. 9.

Весной 1928 года я опять поехал в Сердобск, так как мой малыш очень скверно перенес юг. Климат Саратовской, очень сухой губернии был здоровее и лучше! Я опять начал с повторения старого. Черные рисунки спичкой, но как-то немного «злее», чем в лето 1926 года и чем в Бердянске в 1927 году. Но с середины лета я стал рисовать более лаконично, без светотени, без контражура! Оставил «густую» акварель, а стал работать на цветной бумаге, чуть-чуть подкрашивая. Запечатлевая самые главные отношения. Делал, так сказать, конспект пейзажа! Рисовал девиц и крестьян [81]. Внутренне я шел к Матиссу и как-то грезил им в это лето! Проще, лаконичнее, острей. Главная мысль без лишних утяжеляющих слов. Поменьше руками, побольше головой!

[81] Рисунки, исполненные в Сердобске летом 1928 года, имеются в Третьяковской галерее, в собр. А.И.Милашевской.

Кроме темпа, кроме рисунка «свободного жеста» — четкая и острая графическая композиция и «цветовая интрига». Точные ходы цвета, обостренного, а не



С.М.Ромов (в центре)
и С.Н.Расторгуев (справа)
в группе московских журналистов
Начало 1930-х гг.

этюдно списываемого! Но обостренное наблюдение, а не вкусненькие тона текстильного рисунка, без анализа, как эти тона выглядят в действительности! По-прежнему только натура, только наблюдение, только четкий анализ — никакой отсебятины! Никакой «по памяти». Память — это самоублажение, поглаживание себя по головке!

Кузьмин тоже сильно двинулся вперед... Стала созревать мысль: а что если бы выставить результаты этого второго лета совместной работы ⟨...⟩

Если среди живописцев-москвичей были живые люди, пусть не без провинциального налета, отзвука всех московских бумов эпохи 1910 года, то среди рисовальщиков доблестно царствовала рутина!

Никаких ветров! Тихая заводь! Честные драчилы-великомученики! Даже какой-нибудь тихий Переплетчиков из бывшего Союза казался уже каким-то безумным гением! «Гулякой праздным»! Моцартом! Все острее и острее сверлила мысль: не порывая с гостеприимными журналистами из «Дома печати» ⟨...⟩ внушим, что надо сделать ряд выставок, в которых бы было представлено какое-либо одно течение, а не тот разнобой и разностилье, которое царило до сих пор на выставке «Ассоциации графиков при Доме печати» ⟨...⟩

Но я забежал вперед.

Осень 1928 года, начало зимы. Кузьмин долго пробыл на военной переподготовке и вернулся с рядом акварелей в мокром ⟨...⟩ У Дарана уже были первые цирковые рисунки осени 1928 года. Эти первые рисунки и были самыми лучшими, самыми свежими его рисунками ⟨...⟩ Кузьмин показывал свои «Букеты» и «Пушкина на извозчике»; и сердобские пейзажи ⟨...⟩ Во время ленинградского пребывания — восторг от акварелей Юрия Юркуна и Олечки Гильдебрандт также имел место ⟨...⟩ А не пригласить ли на выставку эту ленинградскую парочку? Конечно, это совсем не то, не та дорога, по которой шел я и думал, что пойдут мои друзья.

Однако изобразительное искусство — это не только, а может быть, совсем не Чистяков и не Кардовский. Нам казалось, что проступают повсюду «черты нового времени» — не только в далеком Париже, но и у нас в Москве... Нам казалось, что мы тоже строители этого «нового», утверждатели чувств, ощущений XX века! Вновь рожденного самосознания, самоутверждения ⟨...⟩

Эта весна породила и рисунки, и акварели, и несколько книг как памятники или памятнички той очень, очень коротенькой эпохи! ⟨...⟩

Мы вернулись в Москву и стали наседать на заправил Дома печати! Предлагали устройство «экспериментальной» выставки. О! Очень, очень небольшой выставки графики.

Заправила с рыжей бородой, в черной суконной косоворотке и с широким рем-

нем с кармашками для часов (честная, чистая эпоха 1905 года),— все чего-то боялся. Боялся, как бы «не надули»! На чем надули? Вероятно, на идеологии! Этого он опасался!— «Экспериментальная, говорите?..»

— Да, да! Экспериментальная! (Какое мистическое, «рыбье» слово!)

— Ну ладно. Коль экспериментальная да небольшая, да ненадолго, пожалуй, попробуем!..— сказала честная рыжая борода!

Как он потом был возмущен нами! О повторении эксперимента нечего было и думать!

Итак, предыстория кончилась. Начали собирать выставку. Это уже — история!

Осенью 1928 года был выпуск из Вхутемаса. Кузьмин и Даран пошли на выставку окончивших. Им много там понравилось, и они познакомились кое с кем из молодых художников, не очень трафаретных, как им с первого раза показалось.

Они потом устроили показ их вещей мне. Я согласился с их рекомендацией ⟨...⟩ Особенно мне понравились, пожалуй, больше других, акварели Лебедевой (Мавриной). Это записи ее прогулок по вечерней Москве. Акварели по памяти... Как бы листы живописного дневника. В них был настоящий артистизм ⟨...⟩

Мы пригласили сначала их (молодых вхутемасовцев.— *М.Н.*) на выставку графики в Доме печати. Мы не знали еще тогда, удастся ли нам сколотить крепкую группу. Работы были еще сыроваты. Художники сами не знали, куда идут, вкусы их еще не были кристаллизованы ⟨...⟩ Наши новые знакомцы охотно согласились выставляться. Но нам нужно было сбить некое «единство», приходилось кое-что «отбрасывать», кое-что предлагалось исполнить в более острой манере. Словом, выставку мы «устраивали» и режиссировали, как «спектакль»! ⟨...⟩ Кузьмин пришел в восторг от Недбайло... Вместе с Недбайло вошли к нам обе Кашины — одна Нина, его жена, другая свояченица: Надежда Кашина ⟨...⟩ Многие уже и тогда страстно захотели к нам попасть. Таков был Зевин ⟨...⟩

Итак — четверо «гудковцев»: Даран, Кузьмин, Милашевский, Расторгуев. Двое моих друзей из Ленинграда: Ю.Юркун и Гильдебрандт — совсем не профессионалы. Недбайло с женой и свояченицей Кашиными — итого девять. Десятая Маврина, которая нам искренне нравилась без разногласий, по каталогу Татьяна Лебедева. Зевин, о котором я рассказал. Рыбченков, которого мы заприметили еще в Ассоциации графиков. Он тоже быстро пошел в ногу со всеми нами. Очень хорошо овладел рисунком без «подготовки», и бурным штрихом, и всей какой-то взволнованностью вещи. Его рисунки первых выставок были очень хороши. «Большой театр» в Русском музее [82] ⟨...⟩ И наконец, под номером «13» — Юстицкий. Наш с Дараном знакомый

[82] Местонахождение работы Б.Ф.Рыбченкова «Большой театр» неизвестно.

по Саратову. Он привез в Москву показать свое «масло» ⟨...⟩

Мы решили нашу выставку подать как следует, по-европейски! Каталог, статья при нем. И тут уж львиная доля инициативы, хлопот принадлежит исключительно Кузьмину. Я отхожу на второй план. Кузьмин предложил войти в более тесный контакт с Терновцом, директором Музея западной живописи. Долго жил во Франции; человек с чутьем ⟨...⟩ Кузьмин взял на себя эту роль — войти в контакт и блестяще это выполнил. Терновец скинул с себя некоторую ленцу и неподвижность и пришел к нам. В комнатушку Кузьмина, с тем, чтобы познакомиться с нами! Он сам хорошо описал свой приход к нам [83]. Я давал характеристики художникам ⟨...⟩ Терновец

[83] См. вступительную статью к каталогу первой выставки «Тринадцать».

был заинтригован, что-то ударило «новенькое и свеженькое» ему в нос... Он пообещал написать вступительную статью! Ур-р-р-а!.. Победа!.. Так работали мы втроем или, вернее, вдвоем: я и Кузьмин в поте лица своего, Даран — милый, веселый соучастник⟨...⟩ Через какой-то срок статья была получена, сам стиль не напоминал сухие статьи об искусстве, которые к 1929 году уже стали приобретать классический для последующих годин — суховатый стандарт! Далее идет работа Кузьмина, его макет, его наблюдение, а главное, измышление, где можно будет все это напечатать. Ко-



В зале во время открытия первой выставки группы «Тринадцать». 1929

нечно, печатали в складчину... Никто нас не субсидировал. Огромную роль сыграл в нашем становлении на культурную почву Москвы этот блестящий каталог... Подняться до его полиграфической культуры никому в Москве не удавалось ни до, ни после «13» 〈...〉 Браво, Кузьмин! Честь и Слава! Рисунки были мои, на этом настаивал Кузьмин. В знак признания моих мыслей и признания меня как «арбитра», оценщика дарований и как возбудителя бацилл Кузьмин поставил мое имя первым, «в устроителях».

Итак, 17 февраля в 12 часов дня открылась выставка — «13».

Мы втроем, принарядившись и почистившись, нервно похаживали по залам... Вот, вот сейчас придут... И действительно, кое-кто стал появляться. Рыжая борода в черной рубашке с поясом эпохи 1905 года недовольно хмурился, рассматривая зигзаг Недбайло, сделанный черной краской с названием «Дерево» [84].

[84] Возможно, работа М.И.Недбайло, названная в каталоге «Рождественский бульвар», в которой выделяются «зигзаги» деревьев.

— Надули, надули,— произнес он, посматривая на нас, устроителей эксперимента.— Воспользовались нашими залами, нашей организацией, чтобы протащить чуждое нам искусство! Разложившееся искусство буржуазного Запада! Знаете, товарищи, как-то не по-честному себя ведете...

Мы вручили ему каталог.

— Это Б.Т. — Борис Терновец,— полушепотом, хитренько улыбаясь, обронил Н.В.Кузьмин,— известный искусствовед, директор Музея западной живописи...

— Откуда же это известно? Может быть, кто-то из вас — этот Б.Т. — Тулин, Топорин, Тушканчиков? Очень, очень нехорошо как-то... Мы, конечно, ее скоро закроем〈...〉

Должен теперь признать, что самое интересное, самое зрелое и самое «мое» было мною сделано за порогом существования выставки «13».

Это — «мое зрелое» — Кусково, купанье на его пруду, прогулка трудового люда в вечерних сумерках! Все это уже не выставлялось на выставках «13».

Если бы «История» дала нам еще некий «дополнительный срок», хотя бы на выставки 3-4... то наши выставки приобрели бы по-настоящему глубокий интерес к ним культурного зрителя.

Тот наш «рост», который произошел за порогом «13» и который был отражен в книжной продукции — был бы отражен на выставках... Мы могли бы свои работы по чисто личным заданиям дополнить работами по иллюстрации для печати!

Я мог бы выставить рисунки к «Анне Карениной» Толстого, рисунки к «Пиквикскому клубу» Диккенса, рисунки к «Севастополю» Малышкина, рисунки к «Кара-Бугазу» Паустовского, а главное — все мои портреты писателей, «Городок Окуров» М.Горького и все мои «Купанья в Кусково». Кузьмин — своего «Онегина», рисунки к Белому, к Бруно Ясенскому〈...〉 Большинство из нас обрело свою жизнь в «книге». Фактор значительный, как в смысле нашего внутреннего развития, так и в смысле нашей связи с «действительностью», со строящейся новой культурой.

Мы не оказались «отщепенцами»〈...〉 Мы нашли свое бытие в книге. Мы были нужны ей. Мы нашли новые формы, не «средневековые», а формы живого, трепетного рисунка — и поставили его на служение Нового Советского романа, советской литературы в целом и советской интерпретации классического романа — русского и западноевропейского 〈...〉

1968

Т.Маврина. «13» [85]

В 1929 году я окончила фантастический вуз — Вхутемас, т.е. Высшие художественные технические мастерские. Первое слово правильнее даже расшифровать — не Высшие, а Вольные. Было там вольно и просторно, несмотря на неуемный горячий гомон — пустынно... И ехать по этой пустыне можно было в любом направлении, по воле ветра или по своей воле.

Учебой нас не угнетали. Бывали ли когда-либо в истории искусства подобные училища? Вряд ли... и я до сих пор горжусь своим Вхутемасом.— Скорее бы наступало завтра — опять день, свет, модель или натюрморт.

И так прошло шесть лет. В 1929 году мне повстречались интересные люди, именно люди, а не художественное знамя, кредо, платформа, течение, направление. (Всего этого в те годы было много.) Это были графики из Дома печати в Москве. Были они старше меня, современники тех поэтов и писателей, которыми я зачитывалась до Вхутемаса.

Организаторский пыл этих художников, умные мысли; темпы рисования с натуры — быстрые, любой набросок может стать рядом с картиной — была бы рука!.. Все соответствовало моему характеру. Льстило и их внимание к нам, «молодежи» тогда. Понравилось и название предполагаемой выставки графики в Доме печати — «13». Что-то бодлеровское. Интересно и даже восторженно-хорошо — «13» — чертова дюжина. Несчастливое роковое число, все его боятся, а тут на афише — «13», на каталоге — «13», в статьях — «13». «13» — пусть принесет счастье на этот раз!

Из меняющегося состава этой группы многие как пришли, так и ушли. Некоторые погибли на войне, другие истратили свои таланты — кто на что...

Я дружила (еще во Вхутемасе) лишь с Надеждой Кашиной. Мы даже в волейбол с ней один раз играли! У Красных ворот на спортплощадке. Была она неболь-

[85] Воспоминания написаны для настоящего сборника в ноябре 1980 г.

шого роста, высоко зачесывала рыжеватые кудри, веснушки на лице! Носила светло-синий костюм, сшитый у мужского портного. Зимой — кожаную куртку и апельсинового цвета шарф. Энергии у нее было на десятерых.

После Вхутемаса Надя писала дивные пейзажи Москвы, прямо на улице, на больших холстах. Будто с неба свалилось целое богатство цвета и света. Возможно, что сохранились они лишь в памяти людей, а живут ли где-либо? Не знаю [86].

[86] Живописные произведения Над.В.Кашиной хранятся главным образом в Гос. музее искусств Узбекской ССР в Ташкенте, в Гос. музее искусств Каракалпакской АССР в Нукусе. Ее работы имеются также в ГТГ, ГРМ и других музеях страны.

Потом она привезла из Ташкента холсты и акварели с обворожившей всех эскизностью всесоединяющего южного солнца. Совсем непохоже на Сарьяна, где свирепое южное солнце трижды подчеркнуто синими тенями. У Нади люди, предметы плавали в солнце, и в этом была заманчивая новизна письма северянки. Родом она из Сибири [87], потом насовсем уехала в Ташкент.

[87] Над.В.Кашина — уроженка Перми.

О Даране... Выписываю из альбома: «4.VI.64 (пел соловей в овраге за железной дорогой, цвели яблони в нашем Абрамцеве), а мы и не знали, что умер Даран». Весть привезла моя сестра из Москвы. Так и нарисованы три фигуры на Архановском поле (в Абрамцеве).

У меня сохранилось много портретов Дарана. Рисовать его было легко. Что-то мопассановское — от черных усиков, неизменной шляпы, от неиссякаемой галльской общительности — с трамвайной ли кондукторшей или со знаменитым писателем — все равно. Он всех знал. Был редкой, рыцарской преданности людям и делу; и, что для художника еще бóльшая редкость — никому не завидовал.

Больше всего он боялся, рисуя в цирке или в балетной студии, развитой механической руки. Больше всего любил свою маму. Так я его и написала — за обеденным столом, накрытым оранжевой скатертью — с мамой [88].

Милашевского я написала — на бульваре, среди людей [89]. Он тоже носил шляпу и графические усики. Имел он завидный дар — проявлять свой талант крещендо, на людях. Его вдохновляли глядящие и просто глазеющие. Застолья, портреты, особенно кусковские купанья — акварели. Самый лучший лист из этой серии был подарен нам, и долго висел в золотой раме XVIII века в нашей темной комнате. Назывался «Крещение Руси», потому что в центре сияло белое тело женщины в воде. Переехав на другую, светлую квартиру, мы отдали акварель автору [90].

[88] Портрет художника Д.Б.Дарана с матерью. 1940. Х., м. ГТГ.

[89] «В.А.Милашевский на бульваре». 1939. Х., м. ГТГ.

[90] Акварель «Купанье в Кусково» находится в ГТГ.

Бледнолицую Софронову я написала с дочкой — цветущей, сияющей глазами и молодостью [91]. Ей Антонина Федоровна передала свое красивое видение мира и красивое же письмо, что сейчас редкость.

[91] Портрет художницы А.Ф.Софроновой с дочерью. 1938. Х., м. ГТГ.

Особый рассказ о первой встрече с Ольгой Николаевной, гостьей из Ленинграда, в нашей узкой комнатушке на Колхозной. Николай Васильевич лежал на диване с больной ногой; маленький Юрка, мой племянник, приплясывал, картавя, напевал стишки домашнего производства:

Живу, как Поль Сезанн!
Пью кофе по утрам!..

и остановясь — протяжно:

А вечером, после чаю
Хорошую книжку читаю!



«Разговор о выставке»
Заставка к вступительной статье
каталога второй выставки
группы «Тринадцать»

Стук в дверь.— Войдите! И вошли двое: античная богиня в белой шляпе с вуалью, в перчатках — Ольга Николаевна Гильдебрандт-Арбенина, с ней молодой еще человек в элегантном сером костюме, чем-то похожий на запятую рядом с прямой Ольгой (это был Ю.И.Юркун)... Повеяло Мих.Кузминым, «прекрасными вывесками» от наших гостей, от их слов, жестов, от легкости, с какой Ольга Николаевна разделась и я рисовала ее обнаженную: в шляпе, с веером...

Один холст я назвала «Богиня Ольга» и подарила его Евг.Ан.Гунсту в награду за то, что принадлежащий ему портрет Рокотова был украшением выставки произведений «Из частных собраний» [92].

[92] Имеется в виду коллекционер Е.А.Гунст. Принадлежавший ему портрет А.С.Тулиновой (1760-е гг.) работы Ф.С.Рокотова, экспонировался в 1978 году на выставке работ из частных собраний, (ныне в ГТГ).

Остается еще сказать о моем жизненном спутнике — Николае Васильевиче Кузьмине (с мягким знаком). Я рисовала его часто — за работой, в пейзажах, и, наконец, в 1978 году соорудила нечто, в подражание иконам,— «Николу с житием» — «Николу зимнего». В клеймах, вокруг портрета с чайной чашкой — заснеженные елки, облака, зеленые дятлы — то, что мы так любили оба,— снег, зима.

Особо хочется вспомнить о Семашкевиче. Он участвовал лишь на одной выставке «13» [93]. Где-то учился, но не научился — писал, как народный художник-

[93] Работы Р.Семашкевича значатся в каталоге выставок 1930 и 1931 гг.

самоучка. Тема любая: пароход, поезд, агитатор, встреча... все равно — страсть души и крепкие руки делали свое дело. Получались полотна, которые хотелось иметь у себя дома, и не мне одной. Он сразу как-то стал мечтой коллекционеров. Картин осталось от него немного, а в нашем доме еще до сих пор живет его фраза — «можно выставлять, а можно и не выставлять»,— говорил и улыбался таинственно-добродушно... Крепко стоящий на ногах, невысокий парень, пожалуй, моложе всех нас тогда, и как-то добротнее, ближе к земле и, я бы еще сказала — удивительнее.

И.Евстафьева
Мои воспоминания о художниках из «13» [94]

Где-то в 1930 году к Антонине Федоровне Софроновой пришли в первый раз Н.Кузьмин и Д.Даран. Они пришли с предложением принять участие на их предполагаемой выставке и тем самым стать членом их группы «13».

[94] Воспоминания написаны в 1979 году для настоящего сборника.

Я хорошо помню свое первое впечатление от их посещения. Конечно — впечатление детское. Помню, как я, прибежав из школы, застала в нашей комнатке незнакомых посетителей. Ни внешность их, ни одежда — ничто не подсказывало мне, что это художники; мне — привыкшей в яркой, несколько экстравагантной внешности М.Соколова, видеть как бы эталон облика художника [95]. Один «дядя» громоздился плотным силуэтом на фоне окна. На нем был светло-серый свитер из грубоватой шерсти. Короткая стрижка, как у Рахманинова. Лицо гладко выбритое, с глубокими складками от носа к уголкам рта. Спокойное выражение лица... Это был Николай Васильевич Кузьмин. Другому «дяде» я тут же мысленно дала прозвище «капиталиста»! Настолько его облик показался мне схож с теми изображениями капиталистов, которые было принято рисовать в газетах и у нас в школе〈...〉 Кругленький, толстенький, двойной подбородок, усики, галстук, белоснежный воротничок, шляпа-котелок〈...〉 В добротном пальто «капиталист» непринужденно сидел на табурете (ножки которого были сильно обточены когтями нашей кошки Марии Ивановны), подогнувши одну ногу и положивши ее ботинком на колено другой, а шляпу положив рядом на пол, тульей вниз. Беседы их я не помню.

[95] С М.К.Соколовым (1885–1947) Софронова была знакома с 1921 года, когда они совместно вели преподавание в Гос. художественной мастерской Твери (ныне Калинин). Об экстравагантности внешнего облика Соколова писала Т.А.Маврина: «Даран звал его «фараон». Носил он деревянные сандалии, бороду, как у Тутанхамона» (Из письма Мавриной составителю от 17.XI.79).

В дальнейшем я очень полюбила доброго и веселого «капиталиста» — Даниила Борисовича Дарана (только мама меня очень огорчила, выдав мою тайну — сказав Даниилу Борисовичу, как я его поначалу «окрестила»)〈...〉

Д.Б.Даран жил совсем близко от нас. Можно сказать, что мы были соседями. Он жил в Гагаринском переулке (ныне ул.Рылеева), недалеко от Гоголевского бульвара. Мы — в Большом Афанасьевском переулке (ныне ул.Мясковского). Мимо его двухэтажного домика мы ходили постоянно. Иногда, в теплые дни, вдруг распахивалось окно на втором этаже, и Даниил Борисович, высовываясь из окна, громко призывал нас зайти к нему, или просто перебрасывались парой слов.

В ту пору, когда состоялось знакомство с Даниилом Борисовичем, он жил с родителями. У него было к ним хорошее, почтительное сыновнее чувство. Был он у них не единственный сын. У него было три брата: юрист, доктор и музыкант. Братья жили отдельно.

Даниил Борисович был чрезвычайно общительным человеком, очень легким в общении. Среди его друзей и просто знакомых были писатели, художники, артисты цирка, балерины. Цирк и балет — это для него были самые близкие и волнующие стихии, побуждающие к творчеству.

Его увлекала передача мимолетности движений, недосказанность, выраженная «небрежно» брошенными пятнами акварели и короткими обрывистыми штрихами, среди которых не найдешь ни одной «вышколенной» линии. Он, как и Милашевский, стремился к тому, чтобы в рисующей руке был «нерв». Боялся, когда рука начинала «привыкать» рисовать. Боялся намека на механичность. Говорил, что художник не может всегда работать, как на «резиновом ходу». Считал «срывы» зако-



В зале третьей выставки группы «Тринадцать». 1931

номерными. У Даниила Борисовича была какая-то подозрительность к произведениям художников, которые создаются с легкой быстротой — одно за другим,— со слишком уж большой тиражностью. Прочные дружественные отношения сохранились у Антонины Федоровны с Дараном всю жизнь.

В те годы художники этой группы часто встречались. Софронова бывала у Мавриной, Кузьмина, Дарана, изредка у Милашевского. К Антонине Федоровне приходили обычно втроем: Маврина, Кузьмин и Даран. Мне особенно запомнилась Татьяна Алексеевна тех лет, когда она приходила к нам со своими друзьями в зимнее время: маленькая, с челкой, в беретике, в коротком меховом полушубке с очень длинным, торчащим во все стороны мехом; комната наполнялась ее безудержным смехом. Я, девочка, как завороженная смотрела на Татьяну Алексеевну, в ней было много подкупающего задора и жизнерадостности.

Моя мама не раз брала меня с собой, когда ходила к знакомым. Так я побывала и на Колхозной — в маленькой, узкой, с высоким потолком комнатке — обители художников — Кузьмина и Мавриной. Теснота комнаты была уютна и красива. Каждый художник вносил в нее свою атмосферу. На стенах висели работы хозяев и собранные Татьяной Алексеевной коллекции бабочек. На тахте, покрытой ковриком, лежали подушки, вышитые Татьяной Алексеевной художественно и оригинально. Почти никакой мебели. Над дверью — антресоли, набитые картинами. У маленького столика Николай Васильевич хлопотал об устройстве чая. И все наполнено атмосферой радостного общения с искусством.

Смотрели акварели Николая Васильевича — в их сдержанной гамме и настроении была какая-то перекличка с софроновскими. Смотрели написанные в «детской» манере звонкие, яркие, красивые полотна Татьяны Алексеевны. Особенно мне запомнилось, поразившее тогда больше других, полотно «Ранняя весна» [96]: деревья, еще не

[96] Находится у автора.

покрытые зеленью, и ярчайшее синее озерцо, смело «опрокинутое». Смотрелись журналы по искусству...

Не могу не сказать, что портрет, написанный с меня Мавриной примерно в 1934 году у нее на даче на Истре (я приезжала для позирования на три дня), мне казался тогда несравненно хорош: фигура в красном сарафане, роскошно написанный букет полевых цветов... Гимн лету. Больше я его не видела [97]. Татьяна Алексе-

[97] Исполненный Мавриной портрет И.А.Евстафьевой в детстве. 1934. Х., м., находится у автора.

евна еще составляла маленькие букеты и с них писала большие, то есть увеличивала их сильно...

Приложение II

Материалы об участниках выставок. Воспоминания, статьи, фрагменты писем, дневников

О.Н.Гильдебрандт
Д.Б.Даран
А.Д.Древин
Л.Я.Зевин
С.Д.Ижевский
Над.В.Кашина
Н.В.Кашина
Н.В.Кузьмин
З.Р.Либерман
Т.А.Маврина
В.А.Милашевский
М.И.Недбайло
Б.Ф.Рыбченков
С.Н. Расторгуев
Р.М.Семашкевич
А.Ф.Софронова
Ч.К.Стефанский
Н.А.Удальцова
Ю.И.Юркун
В.М.Юстицкий

В составлении библиографических
справок принимала участие
С. А. Кузнецова



Гильдебрандт (сценический псевдоним: Арбенина) Ольга Николаевна. 1897[1]—1980

Актриса, художник-акварелист, живописец. Автор пейзажей, натюрмортов, жанровых композиций. Родилась в Петербурге. Отец — Н. Ф. Гильдебрандт-Арбенин — артист имп. Малого театра, затем петербургского Александринского театра. В 1919 году окончила драматические курсы (б. Императорские). До 1923 выступала на сцене Александринского театра (ныне Гос. академический театр драмы имени А. С. Пушкина). Как художница начала работать с середины 1920-х годов. Профессионального художественного образования не получила. Пользовалась советами В. В. Лебедева, В. А. Милашевского. В 1925 совершила поездку на Север. В 1941—1948 жила на Урале. Вернулась в Ленинград в 1949. Участвовала на выставках в СССР и за границей. Персональная выставка состоялась в 1983 г. в ленинградском Доме литераторов.

Из письма О. Н. Гильдебрандт М. А. Немировской [2] 31.I.1979

⟨...⟩ 1) Родители приехали из Москвы — Артисты Малого театра Москвы — отец Арбенин (Гильдебрандт-Арбенин) Николай Федорович. Мать — Панова Глафира Викторовна [3]. Если может это интересовать, крестные моей старшей сестры — Ермолова и Станиславский. Ермолова в роли Жанны д'Арк была кумиром моего отца. У мамы любимой актрисой была Элеонора Дузе. Отец спорил до криков со Станиславским из-за реалистического и романтического театра! Семья моей мамы была балетная, но она пожелала идти в драму, если бы у нее был голос, она пошла бы в оперу и больше всего хотела бы петь Миньону. Они оба довольно долго работали в Малом театре, а потом им понадобилось переехать в Петербург, где я и родилась. Мой крестный — Варламов. Папа работал над переводами, у него были административные способности, и родители весной ездили по Польше и Приволжскому краю, с актерами Александринского театра. Папа умер рано от рака. Мама жила долго, похоронили в Ирбите, на Урале.

2) Гимназия — Лохвицкой-Скалон. Курсы (драматические) кончила в 1919 г., они назывались раньше — Императорские театральные курсы; после революции стали называться «Акдрама». В то время «императорские курсы» и «императорский театр» переименовали в «Академический» (другие тогда не назывались «академическими»), и я, кончив эти курсы, вступила в труппу Александринского театра. Я была в хороших отношениях почти со всеми в театре, и меня очень огорчил отъезд Мейерхольда в Москву, но переезжать за ним в Москву мне не хотелось. Должна похвастаться, что все, кто видели мои работы — Митрохин, Г. С. Верейский, Воинов,— мне ничего кроме хорошего не говорили — В. В. Лебедев за всю жизнь сделал только одно замечание — сгустить тень на маяке (мое «масло», которое пропало). Я обожала А. Я. Головина, но ему я очень стеснялась показывать работы, и так и не показала!

Все время жила в Ленинграде, уехала с мамой за один месяц до войны на Урал, и пришлось там пробыть много лет, и вернулась в 1949 г. Я переписывалась с Мавриной, Кузьминым и Дараном, которых видела в 1948 г. в Москве, возвращаясь в Ленинград, там я за войну потеряла квартиру и все имущество.

Вспоминать мне прошлое очень печально, но таинственного и запретного ничего нет, я, к сожалению, очень непрактична, и даже все документы растренькала...

О. Гильдебрандт. Немного о себе [4]

В детстве я обожала балет. Без конца танцевала. Мой крестный, знаменитый актер Варламов, на Рождество и Пасху посылал подарки: куклы или «театры»: «Конек-Горбунок», «Золушка»... Я стала рисовать сама, лежа на полу, декорации (совсем иначе, чем готовые): «Морское дно» с лилиями, балерин, у которых ноги росли из юбки, без всякой анатомии〈...〉

В 1918 году познакомилась с художниками: Козлинским, Лебедевым, Тырсой, Пуни, Богуславской, С. Лебедевой. Но рисовать не стала. Я училась в театральной школе〈...〉 Когда в 1921 г. стала бывать в обществе Милашевского и Юркуна, вероятно, соблазнилась рисовать сама. Первые картинки были под влиянием декораций Головина к «Стойкому принцу» Кальдерона [5]. Первые две пропали, третья сохранилась. Что-то из картинок показали Добужинскому. Он похвалил. Но я сама не видала Добужинского. Хвалил и Дмитриев, который тогда часто бывал. Старые итальянцы мне нравились всегда, но я не умела подражать. Постепенно стали нравиться многие рисовальщики, начиная с Гиса. С «натуры» немного рисовала в 1925—1926 гг., после поездки на Север. Показывала кое-кому — Митрохину, Верейскому, Воинову. Никогда не решалась показать Головину, хотя он, зная меня по театру, посылал приветы через Голлербаха: «А что моя милая Оленька?»

В конце 20-х гг. встретилась на улице с Лебедевым, и стали часто видаться, и ему я показывала почти все, а я писала в 1927—1929 гг. маслом, чаще на фанерках, иногда углем, иногда пастелью. Лебедев решил мою судьбу: ни за что не учиться. Мне не хотелось, а Юркун, решая все за себя, для меня не решался советовать. Так я осталась «неучем» по воле Лебедева. Много лет спустя одна знакомая упрекнула его: «Что вы советовали О. Н.? Ведь ей очень трудно, она не может работать «на заказ». Он сказал: «Я и теперь повторю: ей — не надо».

Единственное указание — на одной фанерке — совет — затемнить кусок маяка, который оказался слишком узким. Мое «масло» в войну все погибло. Кажется, это было из моего «творчества» самое сильное. Юркун говорил: «Ну и темперамент! Ваши девочки взрываются, как петарды!» Я рисовала быстро, в один присест несколько штук. Больше всего любила рисовать плантации и девочек на пляжах. Пастелью стала рисовать〈...〉 уличные сцены, а то — японские виды. Рисовала (т. е. карандашом или пером) только у Мих. Кузмина и Юркуна — за общим круглым столом. Примерно в 1927 году. Пожалуй, «Цоп-Цоп!» Милашевского была традиция, появившаяся у Юркуна 〈...〉 Значительно позднее появился Тышлер — этот без карандаша в руке не мог посидеть и минуты. Сколько помню, наш друг Осмеркин никогда в «посиделках» не участвовал.

Все полезные начинания (для меня) закончились плачевно. Я была крайне труслива. Не владея техникой, очень боялась! Добрый Н. В. Кузьмин хотел помочь мне оплатить московскую поездку. Советовал сделать обложку детской книги. Я от страха заболела и уехала в Ленинград.

В другой раз (1934 г.) показывали мои рисунки — Станиславскому. Ему понравились, и мне предложили сделать эскизы декораций (дав опытного макетчика в помощь) — к «Виндзорским кумушкам» (опера) — я тоже от одной мысли чуть с ума не сошла.

Вероятно, необходимо начинать работать в коллективе своих сверстников — а у меня «учеба» была театральная, и сызнова начать в другой области я не решилась. К тому же авторитет Лебедева был в Ленинграде силен. И всякие комиссии склонялись к его мнению. По болезни я не могла заниматься ни на фарфоровом заводе, ни в других каких-то вредных цехах.

Февраль 1979 г.

В. Милашевский. О. Гильдебрандт [6]

Ольга Гильдебрандт — тихая очаровательница северной столицы. Нет хорошего поэта, который бы не посвятил ей свои стихи. Мих. Кузмин, Осип Ман-

дельштам — все принесли ей свою дань. Женственность ее натуры согрела мягким светом ее творчество. Ее тема всегда полумечта, полуреальность. Или если это мечта, то мечта всегда об очень реальном, как это и свойственно всякой женщине. Мне трудно передать словесно всю экстравагантность, неожиданность и подчас наивность ее пластического языка. В сущности, «чуть-чуть», и все это могло бы и не быть искусством. И тем азартнее смотреть на нее, что все, что она делает,— подлинное и настоящее искусство. Ведь искусство есть всегда хождение по канату. «Чуть-чуть» и сорвался! Не выдержал художник равновесия между духом пластики и материей внешних видимых форм, и его работа так и остается результатом его многочасового труда, не становится актом искусства. У Ольги Гильдебрандт безукоризненное пластическое чутье. Мотив ее произведений всегда внятен и оригинален. Цвет и формы ее вещей подчинены строгому ритму ею придуманного танца. Все, что сказано, сказано пластически, без уклона в сторону абстракции или в сторону механической копировки форм. Она подлинный художник в основном источнике своего творчества. Ольга Гильдебрандт нигде не училась, у нее нет художественного паспорта, но это подлинный цветок искусства, как Гис, Марке, Лорансен. Тот, кто любит произведения искусства, цветы, деревья, любуется ими, не справляясь об этикетках на латинском языке, и не уподобляется тем идиотам, которые видят природу только в ботанических садах. Есть больные, которые для придания значительности своей персоне, всегда вытаскивают удостоверения врачей об их болезнях. Ольга Гильдебрандт не может вытащить из кармана удостоверения о своей «болезни», то есть свидетельства об окончании художественного вуза. Без тисков и ножниц выросло ее искусство. Единственный недостаток ее художественного облика — это тождественность ее фамилии с одним бездарнейшим немецким скульптором прошлого века [7], написавшим скучнейшую книгу и толстеннейшую об изобразительном искусстве.

Н. Кузьмин. Ольга Гильдебрандт[8]

В моих руках маленькая желтая книжечка, изданная скромно, но со вкусом и даже с некоторым полиграфическим изыском,— «Каталог выставки рисунков «13-ти». Вступительная статья к каталогу написана Б. Н. Терновцом, бывшим в ту пору директором Музея западной живописи, с присущими этому критику легкостью и блеском. Дата выставки — 1929 год. Много воды утекло с тех пор! Многих из участников этой выставки — подававших большие надежды молодых талантливых художников — нет уже в живых. От них осталась лишь добрая память в сердцах их друзей и близких, да немногие работы в запасниках музеев и в папках коллекционеров. Другие еще здравствуют, продолжают работать и приобрели известность в советской графике как художники книги.

Ольга Гильдебрандт стояла первой в каталоге и входила в «непрофессиональный сектор» выставки: живописью она занималась как талантливая любительница. Она была представлена на выставке семью вещами, благосклонно отмеченными в ту пору всеми сотоварищами по выставке. Б. Н. Терновец, определяя черты дарования «артистки Гильдебрандт», говорит, что отличающая рисунки «детскость» «лишь увеличивает их непосредственное воздействие на зрителя».

О. Гильдебрандт принимала участие и на второй выставке «13-ти» в 1931 году, а также на Всероссийской выставке 1932 года в московском Музее изобразительных искусств, посвященной пятнадцатилетию Советского государства [9].

Я вспоминаю, как был восхищен акварелями О. Гильдебрандт член выставочного комитета юбилейной выставки покойный А. М. Эфрос. Его патетические фразы я тогда же сообщил письмом Ольге Николаевне в Ленинград — ей, начинающей художнице, отзыв знаменитого критика был, разумеется, не безразличен. Память сохранила мне его поэтическую метафору в применении к творчеству О. Гильдебрандт: «белая лебедь». В устах Эфроса, всегда казавшегося человеком мефистофельской складки, скептика и ирониста, этот пафос был необычным.

Акварели Гильдебрандт покоряли своим нежным лиризмом, непосредственностью видения, безупречным чувством красочных гармоний. Ее гамма, неяркая и сдержанная, свидетельствовала о врожденном чувстве цвета. У нее был свой излюбленный круг тем, которому она осталась верна и поныне. Это — широкие просторы площадей и набережных «Северной Пальмиры». Они лишены топографической достоверности, похожи скорее на сновидения, на миражи белых ночей, но они очень тонко и точно передают дух и очарование северной столицы.

Многие листы были навеяны «музой дальних странствий» и изображали экзотические пейзажи: тропические леса, увитые лианами, где в душных зарослях пышно цветут неведомые цветы; полноводные реки, где мимо пальмовых рощ плывут старинные пароходы с высокими трубами; гавани, где белокрылые парусники отражаются в сонных водах.

Иные из ее акварелей кажутся красочными иллюстрациями к Бальзаку или Золя: это или отдельные фигуры, одетые по модам тех эпох, или праздничные толпы в парадных залах или в аллеях садов, у фонтанов, освещенных огнями фейерверков. В этих рисунках имеется зерно литературности, но для иллюстрации они недостаточно конкретны, в них есть другое: поэзия и сказка, как в красочных видениях Монтичелли.

Когда говоришь о ленинградских художниках, с чувством боязливой осторожности подходишь к трагическому периоду их общей биографии — месяцам блокады Ленинграда. Ольгу Николаевну Гильдебрандт война застала на Урале, и ей не пришлось самой переживать и быть свидетельницей тяжелых и героических дней блокады, но я боюсь касаться вопроса, что сталось с ее квартирой в Ленинграде и с оставленными там папками ее произведений.

Я знаю только, что О. Н. Гильдебрандт продолжает работать и работает до сих пор на радость друзей ее творчества, которые любят, ценят и собирают ее произведения [10]. Ее творчество обладает чародейным свойством пробуждать ответное звучание поэтических душ. Многие поэты вдохновлялись ее творчеством и писали стихи «на темы» ее произведений, пытаясь дать лирический путеводитель по сказочной стране образов Ольги Гильдебрандт, и среди них такой большой мастер, как Михаил Кузмин, столь ценимый А. Блоком.

Но мне кажется, что всех больше удалось переложить на язык поэзии образы художницы другому поэту, ныне почти забытому, чьи строки из стихотворения, ей посвященного, мне хочется привести в конце моей статьи:

Что это: заумная Флорида?
Сон, приснившийся Анри Руссо?
Край, куда ведет нас, вместо гида,
Девочка, катящая серсо...
. . . .
На каком земном меридиане,
Под какой земною широтой
Есть такая легкость очертаний
И такой немыслимый покой?.. [11]

[1] Дата рождения указывается на основании свидетельства С.-Петербургской духовной консистории (№ 9467 от 28 июня 1897 г.), обнаруженного в архиве О. Н. Гильдебрандт после ее смерти. (Сообщено Р. Б. Поповым.)

Рукопись хранится в архиве составителя.

[3] Некоторые сведения о родителях О. Н. Гильдебрандт имеются в статье Е. Балабановича «Современники вспоминают». — Вопросы литературы, 1980, № 1, с. 138. Арбенин — артистический псевдоним Н. Ф. Гильдебрандта.

[4] Написано специально для настоящего сборника. Рукопись хранится в архиве составителя.

Драма П. Кальдерона «Стойкий принц» была поставлена в Петрограде, в Александринском театре в 1915 году. Режиссер В. Э. Мейерхольд, художник А. Я. Головин.

[6] Очерк взят из рукописи, представляющей собой один из вариантов вступительной статьи к каталогу третьей или следующей выставки «Тринадцать». Написан Милашевским в 1930—1931 гг. Хранится в архиве А. И. Милашевской. Из письма В. А. Милашевского составителю: «〈...〉 Разбирая свои Архивы, я наткнулся на кое-какую рукопись, весьма черновую. Это характеристики моих соратников по «13». Кажется, мы мечтали ее напечатать, но все это не удалось, и все лежало в забросе (не все сохранилось из написанного). Но мне сейчас не очень охота всем этим заниматься 〈...〉 Считайте, что вы нашли эту рукопись в старом чулане! Неизвестная рукопись... на Вашу тему!.. Итак, Вы нашли эту рукопись в чулане. Расшифруйте ее! С сердечным приветом.

В. Милашевский

Написано вскоре после 1930 года. Почерк у меня изменился и мне трудно его читать.
Конец января 1975 г.»

[7] Милашевский имеет в виду немецкого скульптора Адольфа Гильдебранда (1847—1921), автора книги «Проблемы формы в изобразительном искусстве» (в русском переводе В. А. Фаворского и Н. Б. Розенфельда). Пг., «Мусагет», 1914.

[8] Статья была написана Н. В. Кузьминым в 1963 году как предисловие к очерку о творчестве Гильдебрандт. Опубликована в книге: *Кузьмин Н.* Давно и недавно. М., Советский художник, 1982, с. 376.

[9] Графический раздел выставки «Художники РСФСР за XV лет» экспонировался в Москве в здании Гос. музея изобразительных искусств (открытие выставки состоялось 10 декабря 1933 года). В каталог включены две работы Гильдебрандт: «Порт», 1931, акв., и «Новая бухта в Ленинграде», 1932, акв.

[10] О. Н. Гильдебрандт умерла 27.VI.1980 года в Ленинграде.

[11] Отрывок из стихотворения, написанного поэтом Б. Лившицем в 1931 году. Вот полный текст этого стихотворения (по рукописи, хранившейся в архиве О. Н. Гильдебрандт):
О. Н. Гильдебрандт-Арбениной

Что это: заумная Флорида?
Сон, приснившийся Анри Руссо?—
Край, куда ведет нас, вместо гида,
Девочка, катящая серсо.

Слишком зыбок профиль пальмы тонкой,
Розоватый воздух слишком тих,
Слишком хрупки эти квартеронки,
Чтобы мы могли поверить в них.

На каком земном меридиане,
Под какой земною широтой
Есть такая легкость очертаний
И такой немыслимый покой?

Знаю, знаю: с каждым днем возможней
Видимого мира передел,
Если контрабанды на таможне
Сам Руссо и тот не разглядел!

Если обруч девочки, с разгона
Выскользнув за грань заумных Анд,
Новым спектром вспыхнул беззаконно
В живописи Ольги Гильдебрандт!

Бенедикт Лившиц
12.XII.1931



Даран (псевдоним; настоящая фамилия Райхман) Даниил Борисович 1894—1964

Акварелист, рисовальщик, офортист. Автор произведений на темы цирка и балета. Работал также в жанре пейзажа и портрета. Занимался журнальной и книжной иллюстрацией.
Родился в Воронеже. Учился в Саратове в Боголюбовском рисовальном училище (1909—1916) у П. Уткина. Работал там же как художник театра и плакатист. Участник выставок в Саратове с 1917 года. С 1921 жил в Москве. Сотрудничал в газете «Гудок», в журналах «Беднота», «Лапоть», «Крокодил». Иллюстрировал и оформлял книги для Гослитиздата, издательства «Советский писатель» и других.
Начал выставляться на выставках Ассоциации художников-графиков при Доме печати (1926—1928), далее — один из организаторов и участников выставок группы «13» (1929—1931). В последующие годы продолжал участвовать на выставках в СССР и за границей. Имел персональные выставки в Москве (1946, 1962, 1964). Преподавал в художественной студии клуба «Красный луч» Мосэнерго (1923, 1950—1955) и в Художественном училище в Казани (1942). Неоднократно совершал поездки с творческой целью по старинным русским городам и Подмосковью.

Архивные документы: ЦГАЛИ, ф. 2436, оп. 1, ед. хр. 41

Литература: Выставка акварелей Даниила Дарана. 1932—1946. [Каталог. Вступит. ст. *А. Ромма*]. М., 1946; *Даран Д.* С мольбертом в цирке.— Советский цирк, 1959, № 5, с. 22—23; Выставка работ художника Даниила Борисовича Дарана. [Каталог] М., 1962 (ЦДЛ); *Нагаевская Е.* Творчество Д. Дарана.— Московский художник, 1962, № 6; Клуб любителей книги (33-я встреча). Мастера книжной графики. Даниил Даран. Вечер в ЦДРИ. Выставка из собр. художника. М., 1964; *Даран Д.* Как я рисую.— Советская эстрада и цирк, 1964, 11, с. 22—23; *Кузьмин Н.* Штрих и слово. Л., 1967, с. 42, 135, 138, 140; *Кузмин Н.* Памяти Д. Б. Дарана.— Искусство книги. Вып. 5. М., 1968, с. 302—305; Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. М., 1976, т. 3, с. 295.

Д. Даран. Саратов. Из воспоминаний [12]

Саратов в 1918—1919 годах бурлил всеми видами искусства. Объединялись, кто с кем мог, в различные общества. Хотели сделать что-то новое, отличное от того, что было. Появились футуристы со своей декларацией «эгосамости».

На одном из вечеров в здании Консерватории, где был благотворительный концерт, в фойе зала художники-футуристы развесили свои произведения. К стене были прибиты березовые полена и дырявый венский стул — под этим висела подпись «сложная конструкция».

Молодые поэты, художники и музыканты объединились в группу, которую назвали «Поэхма», то есть поэты, художники, музыканты. Быстро нашли помещение в бывшем клубе приказчиков на углу Александровской улицы и организовали там свой театр. Главным постановщиком и директором театра был профессор Саратовских художественных мастерских Валентин Юстицкий, режиссер театра — поэт Шатров⟨...⟩ администратор был я.

На небольшой сцене начались репетиции «Евгения Онегина», причем произведение было искажено до неузнаваемости юмористическими импровизациями. Первое представление дало хороший сбор⟨...⟩ Наутро постановщик Юстицкий заложил бриллиантовое кольцо, и на эти деньги администратор (Даран) привез с Митрофаньевского рынка воз дров для отопления холодного театра⟨...⟩

После спектакля устраивался дивертисмент, где выступали все участники труппы⟨...⟩

Д. Даран. В редакции «Гудка» [13]

⟨...⟩ Годы проходят, а воспоминания остаются надолго, особенно если они интересны.

Редакция газеты «Гудок», 20-е и 30-е годы. Здесь работает большой коллектив литераторов и художников. В это содружество входили писатели: Паустовский, Катаев Валентин, Булгаков, Ильф, Петров, Олеша, Славин, Перелешин; художники: Маф, Кузьмин, Даран, Расторгуев.

В огромном здании размещалось множество издательств. «Гудок» занимал большую территорию. Молодые литераторы и художники кроме своей текущей работы для газеты занимались творческими поисками. Новая жизнь, новые людские отношения, новая форма творчества — все это вдохновляло литераторов и художников. По длинным коридорам чаще других прогуливались два высоких молодца: Ильф и Петров... Издали можно было видеть, как они размахивали длинными руками, улыбались, что-то выкрикивали и даже подпрыгивали, возможно, рассказывали друг другу отдельные фрагменты будущих произведений.

В комнату к художникам часто заходил Юрий Карлович Олеша. Маленький, приземистый, большеголовый, держа руки в карманах, он громко кричал: «Здравствуйте, художнички»,— и становился в позу Наполеона, выкрикивая свои стихи и каламбуры. Следом за ним шел Перелешин, сутулясь, держа руку у рта, он, заикаясь, бормотал: «Ну ... считайте себя ... дураками», на что все художники отвечали хором: «Не имеем на то основания, катись, пока цел».

Но не только такие встречи и эпизоды происходили между литераторами и художниками. Частые беседы на различные творческие темы заходили с Валентином Петровичем Катаевым, который любил французского художника Марке, собирал его репродукции ⟨...⟩

Д. Даран. С мольбертом в цирке (фрагменты из книги воспоминаний) [14]

Мое детство и моя юность прошли в Саратове. Я хорошо помню, каким был Саратов в первое десятилетие нашего века. Тогда самой большой в городе считалась Московская площадь, в ненастное время она покрывалась слоем грязи, в жару утопала в облаках пыли... Но раз в году Московская площадь неузнаваемо преображалась. Это было на пасху, когда здесь устраивались ежегодные пасхальные гулянья. По всей площади вставали наскоро сколоченные причудливые балаганы, под звуки полек и маршей бешено вертелись карусели ⟨...⟩

Вспоминая прошлое, я сейчас твердо могу сказать, что именно эти разнообразные пасхальные зрелища пробудили во мне любовь к яркому и праздничному, по-настоящему народному искусству — искусству цирка.

В цирк я часто брал с собой папку с бумагой, карандашом и краски. Мои альбомы заполнялись зарисовками на цирковые темы.

До начала представления остались считанные минуты. За кулисами тесно. Около зеркала несколько артистов поправляют костюмы, клоун в широчайших клетчатых штанах беседует о чем-то с другим клоуном, кто-то из акробатов прошелся на руках, кто-то легко вспрыгивает своему партнеру на плечи. У занавеса стоит готовая к выходу черная лошадь в белом снаряжении с белой наездницей в седле. Рядом, в длинном черном сюртуке, держа хлыст,— дрессировщик.

Я устроился, прислонясь к ящику от какого-то замысловатого аппарата.

Мимо меня проходят артисты, проводят животных, проносят всякую цирковую утварь. Может быть, я иной раз мешаю за кулисами, но за все годы я никогда не встречал ни косого взгляда, ни недружелюбного к себе отношения. Наоборот, я всегда мог рассчитывать, что встречу со стороны цирковых артистов предупредительность, внимание и трогательную деликатность.

При работе в цирке я почти не смотрю на свой рисунок: все внимание поглощает постоянно меняющаяся натура. Бумага, перо, кисть и краски — это знако-

мые, изученные, постоянные орудия работы, к ним я привык и знаю их, как пианист знает клавиатуру рояля.

В моих рисунках и акварелях нет многих деталей натуры, они производят впечатление недосказанности, незаконченности.

— Недосказано, но недосказано верно,— сказал как-то один из артистов о какой-то моей цирковой акварели ⟨...⟩

Д. Даран. Как я рисую [15]

Многие думают, что художнику достаточно раз побывать в цирке, чтобы тут же сделать верный рисунок или акварель. Но на практике получается совсем не так. Рисунки, сделанные без долгих предварительных наблюдений, без пристального изучения того или иного номера, никогда не передают ни правдивого облика цирка, ни выразительности изображаемого номера.

Свои рисунки я делал прямо с натуры. Иной раз я пытался сделать какой-нибудь рисунок дома по памяти. Но все попытки кончались неудачей, хотя мне казалось, что я достаточно запечатлел все виденное в памяти и не раз рисовал прежде.

В работе циркового артиста темп — непременное условие. Без темпа нет работы, нет и артиста. Рисуя в цирке, я должен прежде всего ощутить темп работы артиста, войти в него. Как и артиста, меня бодрит музыка, я прислушиваюсь к звукам хлопающего бича, к коротким выкрикам «ап».

Перед работой и во время работы я никогда не ем и не пью. Я держу себя подтянутым, я знаю, что при таком состоянии организма моя нервная система острее все воспринимает.

Группа эксцентриков выбегает на арену с криками, гиканьем, создавая себе лучшие условия для работы. Весь этот шум сопутствует их номеру и содействует его успеху. Вот та параллель и аналогия, которые я провожу в своей работе. И вот, когда я вхожу в темп выступления артиста, я становлюсь как бы участником его номера. В меня как бы входит электроток, и наступает такое состояние, при котором особенно остро воспринимается все происходящее на арене. Это, пожалуй, и есть то, что называется вдохновением.

⟨...⟩ Игра пианиста бывает одухотворенной, когда он не тратит внимания и усилий на отыскание нужной клавиши, когда внешняя, так сказать, материальная сторона исполняемого произведения не довлеет над его внутренней сущностью. Так же и при моей работе в цирке живая натура в движении не дает возможности уделять много внимания заботам о технических средствах воспроизведения. Мне говорили, что скупой рисунок, сделанный несколькими линиями или пятнами, прост и легок в исполнении, что это только эскиз к будущей работе. Мои «легкие» рисунки всегда делаются с огромным физическим напряжением. После работы я так устаю, словно ворочал пудовые гири ⟨...⟩

Письмо Ю. И. Юркуна Д. Б. Дарану [16]
31.XII.1935

Хорошая живопись, совершенно так же как и хорошие люди, хорошие друзья, измеряются временем и только временем. С каждым годом мне все больше нравятся Ваши акварели, как те, которые находятся у меня, так и находящиеся у Ольги Николаевны (Гильдебрандт.— *М. Н.*), в ее собрании. Самое прекрасное в них то, что они существуют, как и в природе явления и вещи, совсем самостоятельно. И о них нельзя забыть. Как нельзя забыть милой местности, симпатичного лица или нежной полулюбовной встречи. Конечно, мне крайне досадно, что я так мало знаю, и даже убийственно мало, Ваших вещей. Но и по тем немногим, которые я знал, Вы мне запомнились с неизгладимой нежностью и силой. За что я Вам глубоко благодарен и что меня преисполняет хорошей гордостью. т. к. мы

с Вами еще и друзья, а теперь уже и хорошо выдержанные, как вино. Крепко-крепко жму Вашу руку и не теряю надежды в скором времени увидеться с Вами. Ваш Юрий Юркун.

А. Ромм. Акварели Дарана [17]

⟨...⟩ Д. Б. Даран выполняет свои рисунки и акварели только с натуры, но заимствует у нее лишь то, что совпадает с яркостью первых, наиболее сильных впечатлений. Да и изображает он лишь то, что сразу и крепко его взволнует ⟨...⟩

Другие художники предпочитают работать в одиночестве. Как-то трудно себе представить уединившимся в мастерской Дарана — этого завсегдатая театральных кулис.

Присутствие зрителей не стесняет его, а подбадривает, как и обычных персонажей его рисунков — балерин и циркачей. Его всегда воодушевляли шум и суетня закулисной жизни цирка, театра и балета, азартный гам спортивных состязаний. Здесь-то он и нашел свою подлинную тему, вполне созвучную нашей современности, ее любви к гибким движениям молодого, тренированного тела, одушевленного стальной волей к победе.

Д. Б. Даран — один из немногих художников, для которых темы физкультуры и спорта стали главенствующими. Его выделяет, однако, особое претворение этой темы, очень близкое к переживаниям его героев. Ибо Даран рисует с такой же стремительной быстротой и смелостью, испытывая то же чувство риска, как и канатоходец, жонглер на трапеции, легкоатлет на финише.

На этом предельном напряжении и молниеносном темпе зиждется весь эффект его многочисленных листов, посвященных акробатике, водному спорту, танцу.

Трудно назвать Дарана графиком. Его образы создаются настолько же игрой вибрирующих, легко набросанных красочных пятен, как и остротой динамичных и метких линий, то четких, то прерывистых контуров. Работы Д. Б. Дарана всегда воздушны и пространственны, живописны, как у подлинного импрессиониста. Его выразительные средства, быть может, несколько скупые, вполне отвечают его творческим задачам, пусть ограниченным, но четким и самобытным.

Приверженность Д. Б. Дарана — этого исконного горожанина — к людским толпам, его всегдашний интерес к современному быту сказался и в его пейзажах. Да, у него есть свое чувство природы, она способна его вдохновить, но не вызвать желания уединиться и раствориться в ней. У него нет безлюдных пейзажей или таких, где человек сведен к простому стаффажу. В его пейзажах природа, правда, не придаток к человеку, но всегда овеяна его конкретным присутствием, ее изображения сплетены с бытовыми мотивами. Его реки оживлены купальщиками, улицы — толпами прохожих, лужайки и рощи — отдыхающими горожанами. Он любит изображать плавучие дома отдыха, экскурсантов на приволье Московского моря и цель их путешествия — уютные уголки Углича, со старинным укладом жизни и древними памятниками русского зодчества.

Тонкость и прозрачность колорита — привлекательная черта его пейзажей, с их серебристой атмосферой, окутывающей у него и гладь водных просторов, и весенние сады, и московские бульвары ⟨...⟩

В. Милашевский. Д. Даран [18]

Даран весь круглый. Подобно капле воды, упавшей на раскаленную плиту и принявшей форму шара, вечно кипящий, энергичный и подвижный. Даран имел сферическую наружность. Кипучая подвижная натура художника нашла себе отражение в рисунках, исполненных быстрыми, молниеносными ударами кисти и пера. Все движется, все живет в этих маленьких листках, посвященных темам, где сгусток жизни и движения находит себе высшее выражение. Вот гуляние трудящихся в дни отдыха, вот балет, его репетиция, его трудная учеба, и вот цирк —

едва ли не самые лучшие листы посвящены этому храму движения. В мягкой призрачной атмосфере мелькают лошади, слоны, гимнасты и жонглеры. Неуловимые повороты, скачки, опасные стойки под куполом — все схватывается нервным и напряженным штрихом. Художник сам в этой атмосфере, она его окутывает со всех сторон, он не зритель, не наблюдатель, а почти участник этой напряженной жизни, где минута невнимания грозит гибелью. Эта атмосфера наивысшей взвинченности внимания, расчета и действия родила рисунки Дарана. Малейшее ошибочное движение руки, держащей кисть, грозит гибелью рисунку. С легкой улыбкой, как истинный работник цирка, он побеждает все трудности. Эта мягкая, слегка «пыльная» гамма черных, серых, коричневых тонов, изредка перебиваемых радостными звуками красного и оранжевых оттенков, чарует глаз.

Очень редко Даран изображает самую суть действия, сам «номер». Не встретишь у него и характерных «лиц» клоунов, их психологии, их масок и вычурных костюмов. Во всем этом стяжал себе неувядаемую славу Тулуз-Лотрек. Область Дарана другая. Его тема — это скорее какие-то нервные токи, пробегающие по арене, ее запахи, еле уловимые отсветы и вся атмосфера цирка, которая находится во всем и ни в чем в особенности. Ковры, электрический прожектор, стоящий спиной человек, стальная проволока, прорезающая пространство,— все в совокупности, одновременно воспринятое, составляет тему рисунка. И в этом Даран неповторим. А если прибавить сюда еще его очаровательное «туше», мягкость самого удара руки, прибавить сюда еще, что, будучи острым, он никогда не колет, будучи выразительным, он не впадает в навязчивость, то вы получите представление о самой сущности артистического темперамента Дарана.

В современном художественном произведении можно и должно любоваться самим темпом изображения. Объектом оценки может быть и самое время (t) исполнения вещи, подобно тому как и в современной математике. Едва ли не благодаря этой особенности Домье попал на Олимп искусства. Вы точно присутствуете при нанесении этих бешеных линий. Вы ощущаете самое время, в которое литографский камень был расчерчен маслянистым карандашом⟨...⟩ В творчестве Домье нет того аромата эпохи, который пленяет нас у более тонких и чутких его современников — у Гиса и Гаварни. Композиции Домье отдают схоластикой, однако темп работы — гениален.

Художники «13» на этом темпе настаивают. Никаких ка́лек, никаких подготовительных работ. Рисунок должен напоминать оживленный рассказ приятеля, а не заявление просителя.

О. Гильдебрандт. Даран [19]

Мой дорогой корреспондент в течение многих лет, включая войну и мое далекое от живописи уральское бытие.

Вероятно, он приезжал в Ленинград, но я особенно помню его в его собственной квартире на Гоголевском бульваре (вернее, около) [20]. В его доме жила — из знаменитостей — Любовь Орлова. Звонить надо было внизу, на улице, и хозяину надо было сбегать вниз по лестнице, чтобы открыть. В квартире была стерильная чистота, как в молочной. Хлеб — «прокаливали». Веселое настроение исходило из стен. Что-то висело на стенах. Его рисунки? Чьи-то другие? Украшало очень присутствие мавринских бутылок [21]. Они были просто волшебные! И такие веселые! Там были циркачи, зверюшки и как будто еще и русалки. Потом Маврина подарила и мне, и Юркуну такие бутылки, и все на них радовались. Больше их нет,— но впервые увидала я их у Дарана.

Я бывала в Москве несколько раз и с Дараном гуляла и бывала в разных компаниях. Он был забавный, обожал цирк и восторженно говорил о товарищах. Особенно о Милашевском. Маврину он ставил крайне высоко. Говорил: «Микеланджело». И даже мне нашел высокое место, назвал меня «Леонардо». Я? Да!.. Вот экстаз! Я думала потом — даже в шутку и то немыслимо. Разве что за трагические срывы в моей судьбе и то, что мои картинки (лучшие у меня, т. е. масло) все

пропали. Но надо всем царил — как небо — Милашевский, названный Дараном «Матиссом».

В дни войны он писал мне, снабжая письма прелестными иллюстрациями, и после войны писал в Ленинград, до конца жизни ⟨...⟩ Мне было глубоко жаль Дарана, такого детски-чистого человека и обаятельного художника ⟨...⟩ У меня образовалась брешь в душе, потеря этого человека.

[12] Рукопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 2436, оп. 1, ед. хр. 41, л. 22—23. Написана в 1958 г.

[13] Рукопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 2436, оп. 1, ед. хр. 41, л. 41, 42. Написана в конце 1950-х гг.

[14] Опубликовано: Советский цирк, 1969, № 5, с. 22—23. Печатается с сокращениями.

[15] Опубликовано: Советская эстрада и цирк. 1964, № 11; с. 22—23. Печатается с сокращениями.

[16] Рукопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 2436, оп. 1, ед. хр. 63, л. 1—3.

[17] *Ромм А.* [Вступительная статья к каталогу выставки акварелей Д. Дарана]. Изд. Московского союза советских художников и тов-ва «Московский художник», 1947. Печатается с сокращениями.

[18] См. примеч. 6.

[19] Главка из рукописи «Тринадцать», написанной в 1977 году для настоящего сборника.

[20] Д. Б. Даран жил в те годы в Гагаринском переулке (ныне ул. Рылеева).

[21] Значительный и своеобразный раздел творчества Т. А. Мавриной — расписные бутылки. Роспись сделана темперными красками; основные сюжеты — мотивы народных сказок, сказок А. С. Пушкина, изобразительный фольклор. «Мавринские бутылки» экспонировались на некоторых персональных выставках художницы, например, на выставке 1980 года в Германской Демократической Республике.



Древин (Древинь, Древиньш) Александр (Рудольф-Александр) Давидович 1889—1938

Живописец. Автор пейзажей, портретов, тематических картин. Родился в Вендене, Лифляндской губ. (ныне Цесис, Латвийская ССР). Учился в Рижской городской художественной школе (1908—1913) у В. Пурвита. С 1912 года начал участвовать на городских художественных выставках в Риге, там же — член литературно-художественного кружка «Зеленый цветок» (1913). С 1914 жил в Москве. Был членом Коммуны латвийских художников (1918 — начало 1920-х гг.) и Международного бюро революционных художников (1931—1935). Экспонировался на 1-й выставке латышских художников — Красных стрелков в Кремле (1918). Впервые выставился с русскими художниками на 1-й выставке картин профессионального союза художников-живописцев в Москве (1918). В последующие годы — участник многих выставок в Советском Союзе и за границей. Имел персональные выставки в Ленинграде (1928), Ереване (1934) — обе совместно с Н. А. Удальцовой, в Москве (1979), в Риге и Таллине (1981). Вел организационную работу в отделе ИЗО Наркомпроса (1918—1920). Преподавал в Первых Гос. свободных художественных мастерских, Вхутемасе-Вхутеине (1920—1930). Совершал поездки с творческой целью на Урал (1926—1928), Алтай (1930), в Армению (1933—1934).

Литература: Каталог выставки картин А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой. Л., 1928 (Гос. Русский музей); *Денисов В.* Московские живописцы в Ленинграде.— Жизнь искусства, 1928, № 8; От формализма к живой жизни. Художник А. Древин о себе.— Творчество, 1934, № 4, с. 11; *Ж. К.* Картина А. Древина «Завтрак охотников».— Творчество, 1937, № 5, с. 12; *Лушников А.* А. Древин «Завтрак охотников».— Искусство, 1937, № 3, с. 141—142; Советские художники. Т. 1. Живописцы и графики. М., 1937, с. 77—78; *Мясина М. Б.* Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., 1973, с. 50—61; Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. Т. 3. М., 1976, с. 456—457; А. Д. Древин, 1889—1938. К 90-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1979; *Алексеев А.* Живопись революционного поиска. — Московский художник, 1979, 13 июня; Выставка работ Александра Древиньша в Художественном музее ЛССР. Каталог. Рига, 1981. Вступительная статья *М. Маркевич* (на русском и латышском яз.).

Художник А. Древин о себе [22]

〈...〉Что может быть для художника более необходимым, как чувствовать, что черпаешь силы из двух великих источников: сильная жизнь и сильная природа.

1922—1930 гг.— все эти 8 лет я сживался с природой с предельной для себя возможностью. И всегда меня поражало следующее: вещи слабо достигают цели. Не все то, что пишешь только с природы, является произведением искусства; мне стало ясно, что надо найти какой-то секрет выразительности, как бы в самом артисте должна произойти какая-то работа.

С 1930 г. я начал серьезно работать над этой проблемой, я пытался писать ту же природу, но уже в мастерской, и странно, она стала постепенно превращаться в нечто другое; природа исчезла, а язык живописи усиливался, создавалась другая реальность.

В этом году я пытался в Армении соединить эти два направления в нечто синтетическое, я начал замечать, с большим удовлетворением, что работа двигается. Я работал карандашом непосредственно с натуры, и оказалось, что мой глаз достиг остроты, которой я не замечал у себя раньше; все же моя предыдущая работа создала как бы основу для моих живописных работ〈...〉

[22] Опубликовано: Творчество, 1934, № 4. Печатается с сокращениями.



Зевин Лев Яковлевич 1903—1942

Живописец, график. Автор портретов, пейзажей, жанровых композиций. Родился в Витебске, там же учился в художественной студии Ю. Пэна (1917) и в Народной художественной школе (1918) у М. Шагала и К. Малевича. С 1921 жил в Москве. Учился во Вхутемасе (1921—1925) у Р. Фалька. Впервые начал выставляться в Витебске (1919, 1920). В Москве был членом и участником выставок художественного общества «Рост» (1928, 1929). В дальнейшем участвовал на многих выставках в СССР и за границей. Преподавал в Московском изотехникуме памяти 1905 года. В 1930-е годы совершил поездки с творческой целью в Крым и Биробиджан. В июле 1941 в составе народного ополчения ушел на фронт. Погиб в марте 1942.

Литература: *Борисов Д.* Лев Яковлевич Зевин «Купание сына».— Творчество, 1939, № 1, с. 21; *Герман А.* Л. Я. Зевин.— Советское искусство, 1939, 14 февраля; *Щекотов Н.* Группа пяти.— Творчество, 1940, № 12, с. 15—19; Л. И. Аронов, М. В. Добросердов, Л. Я. Зевин, А. И. Пейсахович, А. И. Ржезников. Каталог выставки живописи и рисунков. М., 1940, с. 11—14; Москва в русской и советской живописи. Каталог выставки. М., 1980, с. 141. Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь. М., 1983, т. IV, кн. 1, с. 278.

Г. Филипповский о Зевине [23]
19 ноября 1980. Москва

⟨...⟩ В один из вечеров мой учитель Арон Григорьевич Кастелянский [24] с торжественным видом сообщил: «Не уходите. Сегодня приехал из Москвы художник Зевин, блестяще окончивший в два года Вхутемас и получивший высшую награду — заграничную командировку на 4 года. Он привез работы белорусов, проживающих в Москве, на 1-ю Всебелорусскую художественную выставку» [25]. Это была сенсация.

Стук в дверь, снимание галош, поцелуи с хозяином, и в комнату вошел, разматывая длиннющий шарф, очаровательнейший и изящнейший юноша со смуглым лицом, вьющимися черными волосами. Глаза, как маслины, слегка оливковый цвет лица, чуть синеватые губы, предельное изящество маленькой, но пропорциональной фигуры, доброжелательность и простота в обращении. Вот это настоящий художник, которого я жаждал увидеть⟨...⟩ Я верил, что такие существуют.

⟨...⟩ Я сидел в тени абажура. Лев Яковлевич не обратил на меня никакого внимания и уехал. Через четыре года, когда я стал студентом Вхутемаса, первым долгом я разыскал Льва Яковлевича и вскарабкался на 6-й этаж по черной лестнице дома на 2-й Тверской-Ямской. Здесь в небольшой комнатке, предназначавшейся, по-видимому, для прислуги, в квартире, где жили еще пять-шесть семейств, жил художник со своей женой Фридой Рабкиной, тоже ученицей Фалька [26].

За эти четыре года Зевин необычайно вырос как художник. Что из себя представляли работы, которые, если вы помните, Зевин привез на 1-ю Всебелорусскую выставку? Это были ученические работы, классные работы учеников больших мастеров, без труда подчинявших себе, благодаря своей яркой индивидуальности, почти всех без исключения студентов, пришедших в мастерскую. Мне лично отдел «москвичей» (на той выставке) дал необычайно много. Фактически я прошел курс именно там, изучая ежедневно, пока была открыта выставка, все, что было выставлено. И там Зевин выделялся как наиболее глубоко воспринявший метод Фалька⟨...⟩ В новых работах, которые Зевин мне стал показывать, было ясно видно, что художник обладает тонким чувством цвета, еще замутненного некоторой черноватостью, но уже превращавшегося в серовато-серебристый тон. Здесь были натюрморты и портреты знакомых, но почти отсутствовали вещи композиционные. Небольшие холсты загромождали хоть светлую, но тесную комнатку, и бедной Фриде пришлось пожертвовать своей живописью для мужа. Это была удиви-

тельная пара. Каждый вечер комнатка наполнялась друзьями и знакомыми, которые приводили все новых и новых друзей. И так каждый вечер. В ту эпоху каждый обладатель жилплощади (особенно расположенной в центре) становился жертвой своих бездомных и бесквартирных друзей. Атмосфера, царившая на вечерах у Зевиных, была особой. Здесь собирались люди еще безвестные, но полные горения и жажды свершений. Я мало того что проводил у Зевина каждый вечер, но еще привел с собой прорву своих товарищей. Чаще других бывали Борис Берендгоф и Серафим Прусов [27]〈...〉 Валерий Алфеевский [28] бывал ежедневно〈...〉 Он много читал по-французски и много рассказывал о прочитанном. Достаточно было увидеть плохонькую репродукцию, чтобы в вас пробудились целые миры откровений. Всходила звезда Боннара, Мориса Утрилло, Дюфи. Мы были равнодушны к творчеству Пикассо. Оно нас интересовало, казалось «занятным». Словцо это из жаргона того времени объясняло все. «Занятно» — так, как сейчас говорят «ничего», «нормально» и т. п.〈...〉

Между тем Зевины бедствовали. Лева принадлежал к той счастливой, на мой взгляд, категории людей, которые не умеют халтурить. Только творческая работа и никаких отклонений. Ну, а творческой работой молодому художнику, где это видано, чтобы прожить. Но как легко сносили мы в те времена бремя нужды. Никаких комплексов, никакого чувства неполноценности.

Как только появлялись несколько рублей, не было и речи о том, чтобы их вложить в скудное хозяйство. Писать, писать, писать. Лева был из той, увы, самой многочисленной части живописцев, которые проявляют себя только на натуре.

Композиционным даром он обладал в весьма малой степени. Его вещи всегда хорошо расположены на холсте, хорошо скомпонованы, но композиция ему представлялась, как сумма этюдов. Замысел не выходил за пределы модели.

Мы часто писали вместе. Портреты, этюды, пейзажи. Перед натурой Зевин не робел. Он умел найти и характерную позу, и общую тональность. Он был очень музыкален, дружил со множеством консерваторцев. Часто они бывали у него, но, увы, у него не было инструмента〈...〉 У того, кто истинно музыкален, музыка проявится во всем, и я беру на себя смелость утверждать, что лучшие вещи Левы музыкальны. Это проявлялось и в естественной пластичности поз, и в сдержанно-серебристой гамме, где, нарушая некоторую сероватость колорита, бросался вдруг, как удар, яркий кусок, почти диссонирующий с общим тоном, но дающий ощущение свежести колорита. Когда эта нота не находилась, вещь получалась вялой.

Отсутствие визионерских поползновений в искусстве Зевина тем более меня поражало, что я никогда не слышал от него ни слова о Фальке, его учителе во Вхутемасе, но почти ежедневное молитвенное преклонение перед Шагалом, у которого он недолго проучился в Витебске. Однако у Шагала, этого визионера из визионеров, Зевин не почерпнул решительно ничего. Его совершенно не интересовала еврейская тема, чего нельзя сказать, например, о Марке Аксельроде или Горшмане [29], творчество которых Зевин очень уважал.

Мы ездили писать в Подмосковье, в Ленинград. Однажды в Ленинграде мы писали речку Пряжку, баржи с дровами, грузчиков, сновавших по шатким сходням, согнувшихся под тяжестью бревен. Недалеко дом, где жил Блок. Серый день, серое небо, зеленоватая вода, зеленоватая плесень на дощатой обшивке баржи. Лева закрашивает холст зеленой краской. «Что ты делаешь? — удивился я, заглянув в его работу.— День серый, а у тебя изумрудное небо». Очень спокойно, покуривая папиросу, Зевин сказал: «Я не пишу еще, я создаю на холсте живописное тесто. Сейчас я добавлю в него белил, краплачку, немного черного, и получится то, что нужно». Мы не скупились на советы друг другу и без всяких церемоний указывали, если что не получалось. «Гриша, ты пишешь акварелью так, как будто тебе жаль воды. Твоя акварель суха. Бери полную кисть воды и смачивай бумагу. Первый признак начинающего акварелиста — это сухость краски. Соч-

нее!» — Или что-либо вроде: «Откуда ты взял, что этот дом валится набок? Он простоит еще двести лет»...

〈...〉К рисунку как таковому Зевин был равнодушен. Почти никогда не рисовал, не делал набросков. Свои живописные вещи никогда предварительно не рисовал на холсте. Как я уже отмечал, вещь начиналась с живописного теста и форма моделировалась постепенно и, что удивительно — рисунок не был сбит. Зевин был ищущим, как тогда говорили, художником. Его «качало» то к злоупотреблению асфальтом, тогда входившим в моду, то, наоборот, форма подчеркивалась ультрамарином. Он не любил художников со сложившимся раз навсегда приемом〈...〉 Когда на этюде случалось в мотив вносить какие-то элементы фантазии, Зевин сурово говорил: «Гриша, я знаю, что ты можешь нарисовать этот мотив интереснее, чем он есть на самом деле, но пойми, вся ценность работы с натуры, весь смысл ее в том, чтобы передать так, как оно есть. И ее состояние, и погоду, и все, что в данный момент присуще именно этому пейзажу. И твое состояние, твое отношение даст то состояние души, то "L'état d'âme", о котором говорил Коро, а ты любишь его цитировать». Ему были близки такие художники, как Боннар и Вюйар. Ему хотелось писать людей в их среде. Но вместо мастерской была небольшая комната, единственным украшением которой были крыши, видные из двух узеньких окон. Все знакомые и друзья должны были позировать, и я сам неоднократно ему позировал, а затем писал его. И в один прекрасный день, условившись встретиться завтра, чтобы продолжать писать друг друга, мы расстались навсегда〈...〉

[23] Глава из книги «Воспоминаний свиток». Рукопись. Хранится в архиве Г. Г. Филипповского. Печатается с сокращениями.

[24] Кастелянский Арон Григорьевич (1891—1935 (?) — белорусский живописец, педагог, автор трудов по изобразительному искусству.

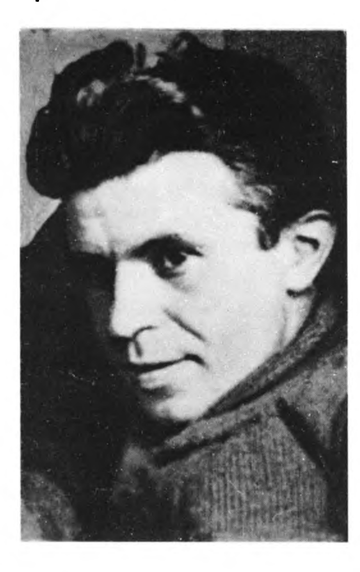
[25] 1-я Всебелорусская художественная выставка была открыта в Минске в октябре-ноябре 1925 года.

[26] Рабкина Фрида Ефимовна (1908—1952) — художница.

[27] Художники Борис Сергеевич Берендгоф (р. 1904) и Серафим Григорьевич Прусов (1904—1973).

[28] Художник Валерий Сергеевич Алфеевский (р. 1906 г.)

[29] Художники Меер (Марк) Моисеевич Аксельрод (1902—1970) и Мендель Хаимович Горшман (1902—1972).



Ижевский Сергей Дмитриевич 1899—1985

Живописец, график, пейзажист, занимался журнальной иллюстрацией. Родился в селе Ильинское (ныне Рязанской обл.). Учился в Смоленске в изостудии (1923—1925), которой руководили М. Козьмин и Н. Яблонский, в Москве во Вхутемасе-Вхутеине (1925—1930) у А. Древина, А. Шевченко, Д. Штеренберга, Б. Уитца. Впервые выставлялся в Смоленске на первой совместной выставке работ местных художников, учащихся изостудии и смолян-студентов московского Вхутемаса (1924). В последующие годы участник выставок в СССР и за границей. Жил в Москве с 1925 г. Совершал поездки с творческой целью на Украину в колхозы Каменец-Подольской области (1936).

Литература: Художники земли смоленской. Перед загл. авт.: *Осокин В. Н., Рыбченков Б. Ф., Чаплин А. П., Федоров В. В.* Л., 1967, с. 58, 83, 85; Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. IV, кн. 1, М., 1983, с. 488.



Кашина Надежда Васильевна 1896—1977

Живописец, график. Автор тематических картин, декоративно-монументальных панно, произведений станковой графики, книжных иллюстраций, плакатов. Работала в жанре портрета, пейзажа, натюрморта.

Родилась в Перми в семье потомственного иконописца. Училась в Пермском народном художественном училище (1920) у А. Каплуна; в московском Вхутемасе-Вхутеине (1921—1927) у Р. Фалька и С. Герасимова. Член-организатор художественного общества «Рост», положившего начало ее выставочной деятельности (1928—1929), затем участник многих выставок в СССР и за границей. Имела персональные выставки в Ташкенте (1957, 1973), в Москве (1971), в Перми (1973). В 1928 и 1929 посетила Узбекистан. С 1930 жила в Самарканде, с 1932 — в Ташкенте. Автор статей по вопросам изобразительного искусства. Народный художник Узбекской ССР.

Литература: *Кашина Н.* Две выставки [портрета и пейзажа.— Узбекистан].— Правда Востока, 1940, 18 января; Выставка произведений заслуженного деятеля искусств УзССР Н. В. Кашиной. [Каталог]. Вступит. статья *М. Мюнц*. Ташкент, 1957; Выставка произведений народного художника УзССР Н. В. Кашиной (75 лет со дня рождения). Каталог. Живопись. Графика. Рисунок. Вступит. статья *Л. В. Шостко*. Ташкент, 1971 [на об. титульного листа: Выставка открыта в выставочном зале (Кузнецкий мост, 20) г. Москва]; *Шостко Л.* Старейший узбекский художник. О творчестве Н. Кашиной.— Искусство, 1971, № 12, с. 14—20; *Немцович С., Шаякубов Ш.* Светлый мир художника.— Звезда Востока, 1972, № 5, с. 38; Выставка произведений народного художника Узбекистана Н. В. Кашиной. [50 лет творчества. Каталог]. Ташкент, 1973 (Дом архитекторов); Выставка произведений народного художника Узбекистана Н. В. Кашиной. [50 лет творческой деятельности. Каталог] Пермь, 1973 (Пермская художественная галерея).

Из писем Над. В. Кашиной М. А. Немировской [30]

27.XI.1974

⟨...⟩Это была прекрасная пора [31]. И чудесное, светлое, творческое содружество, организованное тремя товарищами — Н. В. Кузьминым, Д. Б. Дараном и В. А. Милашевским. Это время, как комета — с длинным, длинным сияющим следом, свет, который до сих пор еще греет⟨...⟩ За годы войны все, что оставалось

из моих работ в Москве, погибло. Погибла серия дипломных работ. Погибли картины, которыми я участвовала в 20-х годах на выставках («Объединение молодых», «Рост», группа «13»). По-видимому, их сожгли соседи, спасаясь от холода в эту жестокую пору. Что у меня еще осталось — это десятка полтора рисунков-набросков 20-х годов〈...〉 Мотив маленького рисунка «У чайханы» можно узнать на фотографии (каким-то чудом сохранившейся у меня). Я его запомнила, потому что он выполнен был необычно — тюбиком красной масляной краски прямо по листу [32].

15.XII.1976

Еще раз пережила счастливые минуты воспоминаний. Это даже не воспоминания, а какой-то таинственный процесс возрождения пережитых эмоций, неизбежно включающий меня в творческий настрой. Должно быть, все это было тогда в молодости большой силой. Очень крепко, органично жило в тебе, заполняя духовный мир; как сама природа, владело твоими мыслями и чувствами. Весь организм устремлен вперед — видеть, чувствовать и выражать. А это и есть бескомпромиссное искусство. Это спаивало нашу небольшую группу.

В те годы поддержка и встреча с товарищами, организаторами группы «13» (Кузьмин, Даран, Милашевский), для меня имели большое значение в смысле веры, поиска и утверждения своего пути в искусстве.

Мы были счастливы. У нас не было сомнений. Мы были искренни в своих полотнах. Недоговоренность нашего языка волновала зрителя и включала его в работу, не мешала выражению того, что хотел сказать автор. Об этом нужно подумать современному художнику. Человек в основе светлый и добрый. Если он будет искренен — это отразится в его полотнах, и в этом заложено дыхание мира 〈...〉

[30] Рукопись хранится в архиве составителя.

[31] Время создания группы «Тринадцать».

[32] Речь идет о работе Над. Кашиной «Чай-хане», экспонировавшейся на выставке 1929 года. Сейчас находится в ГТГ.



Кашина Нина Васильевна (псевдоним: Нина Памятных) Род. 1903

График, живописец. Автор произведений бытового жанра, натюрмортов, портретов, пейзажей, занималась книжной иллюстрацией. Родилась в Перми в семье потомственного иконописца. В 1922 окончила Пермский областной художественный техникум. С 1922 живет в Москве. Училась во Вхутемасе-Вхутеине (1922—1930) у К. Истомина, В. Фаворского, П. Митурича, Н. Купреянова. Член художественного общества «Рост» (с 1928). Участник выставок в СССР и за границей. Персональная выставка состоялась в Москве в 1934 г. По творческим командировкам была в Новороссийске (1931, от изд-ва «Молодая гвардия») и в Крыму (1935, от Наркомпроса), в пионерском лагере «Артек».

Литература: Н. В. Кашина. Выставка в клубе КОР. М., 1934.



Кузьмин Николай Васильевич Род. 1890

Иллюстратор и оформитель книги. Автор станковых рисунков и акварелей, преимущественно пейзажей и натюрмортов.
Родился в Сердобске Саратовской губ. (ныне Пензенской обл.). В годы учения в реальном училище (1906—1911) самостоятельно овладевал техникой рисунка. Учился в Петербурге в школе Е. Званцевой (1911—1912) у М. Добужинского, К. Петрова-Водкина; в Рисовальной школе ОПХ (1912—1914) у И. Билибина, В. Матэ, А. Рылова. Первые рисунки-виньетки опубликованы в журналах «Весы» (1909), «Аполлон» (1910), «Новый Сатирикон» (1913—1914). Участвовал в первой империалистической и гражданской войнах (1914—1922). Учился в Петрограде в Академии художеств на графическом факультете (1922—1924) у П. Шиллинговского и Е. Кругликовой. С 1924 года живет в Москве. Сотрудничал в «Рабочей газете» и газете «Гудок». Впервые экспонировался на Второй выставке графики (1927, Дом печати). Один из организаторов группы «13». В дальнейшем участник многочисленных выставок в Советском Союзе и за границей. Имел персональные выставки (Москва, 1971; Пермь, 1973). Неоднократно бывал с творческой целью в старинных русских городах. Автор книг, рассказов, статей об искусстве и художниках. Народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Литература: *Кузьмин Н. В.* Круг царя Соломона (автобиографические записки). М., 1964; *Кузьмин Н. В.* Штрих и слово. Л., 1967; *Кузьмин Н.* Памяти Д. Б. Дарана.— В сб.: Искусство книги. Вып. 5. М., 1968, с. 302—305; *Кузьмин Н.* Мои встречи с Милашевским.— Искусство, 1969, № 12, с. 28—29; *Кузьмин Н.* Амплитуда дарования.— В мире книг, 1974, № 3, с. 34—36; *Кузьмин Н. В.* Краткие замысловатые повести.— В сб.: Панорама искусств 77. М., 1978, с. 270—272; *Кузьмин Н.* Давно и недавно. М., 1982; *Кузьмин Н.* Страницы былого. М., 1984; *Эфрос А.* Кузьмин — иллюстратор Пушкина.— Литературная газета, 1934, № 42; *Сокольников М. П.* Н. В. Кузьмин М., 1964; Николай Васильевич Кузьмин. Выставка работ к восьмидесятилетию со дня рождения. Каталог. Вступит. статьи *А. Сидорова, О. Птицыной.* М., 1972; *Пистунова А. М.* Прикасаясь к книге. М., 1973.

Н. Кузьмин. «Евгений Онегин» [33]

⟨...⟩ Дерзновенная мысль проиллюстрировать «Евгения Онегина» зародилась у меня осенью 1928 года, когда я был на курсах переподготовки комсостава в Саратове. Там в «военном городке» каждый вечер я уходил в библиотеку и читал «Евгения Онегина». Там-то я и прочитал впервые по-настоящему этот роман.

Все мы знаем «Евгения Онегина» со школьных лет, но это не полное, поверхностное знание. Я не раз обнаруживал, что даже интеллигентные люди путают либретто к опере Чайковского с творением Пушкина. Директор издательства „Academia" искал у меня в рисунках Гремина, а одна ученая дама, взглянув на мой рисунок — свидание Татьяны с Онегиным в саду, с чувством процитировала реплику Татьяны из оперы: «О боже, как обидно и как больно!» — простодушно полагая, что цитирует Пушкина.

Преодолеть, иллюстрируя «Онегина», этот оперный штамп, освободить в сознании читателя роман Пушкина из-под наслоений оперных образов было одной из задач иллюстратора.

На первой выставке «13-ти» в 1929 году я выставил несколько рисунков на пушкинские темы: «Кишиневские дамы», «Сводня», «Пушкин в Москве». Это открыло мне двери московских пушкинистов. Шумные вечера у М. А. Цявловского стали для меня незабываемым семинаром по Пушкину. Пылкий Цявловский, пушкинист колоссальной эрудиции и трудолюбия, готовый промыть тонны породы ради золотой крупицы из биографии или творчества Пушкина, был несменяемым президентом на этих собраниях. Его тесная, забитая книгами квартира была в ту пору, в сущности, необъявленной «Пушкинской академией», где чуть ли не ежевечерне происходили интереснейшие «пушкинские бдения», где сталкивались мнения и кипели споры.

Тридцатые годы, предшествовавшие 1937-му юбилейному пушкинскому году, были отмечены особенным подъемом в нашем пушкиноведении. Нет нужды припоминать все названия вышедших тогда посвященных пушкинской теме книг, статей, рассказов, фильмов, картин, рисунков — многие из этих трудов вошли в золотой фонд нашей культуры. Я вспоминаю, как в издательстве «Недра» стали выходить выпуски труда В. В. Вересаева «Пушкин в жизни», несколько раз переиздававшегося в последующие годы. Каждый выпуск ожидался с нетерпением, как продолжение увлекательного романа. Идеи, говорят, носятся в воздухе, и в качестве заявки на ту же тему еще раньше появилась прелестная маленькая книжка известного литературоведа Н. Ашукина «Живой Пушкин».

Благодаря этим биографиям в документах многие места «Онегина» открыли для меня свой автобиографический смысл, и казалось заманчивым попытаться расшифровать для себя и для читателя эти места графическими комментариями. Я, вопреки традиции, выбирал для иллюстрирования такие места, как «Нет презренней клеветы, на чердаке вралем рожденной и светской чернью ободренной», или даже черновые варианты, драгоценные авторскими признаниями, как «Уже раздался звон обеден; среди разбросанных колод дремал усталый банкомет, а я, все так же бодр и бледен, надежды полн, закрыв глаза, гнул угол третьего туза». Меня увлекла новизна этого активного подхода к иллюстрированию, и я, может быть нарочно, объезжал стороной иные традиционные темы: Татьяна и няня, Татьяна за письмом, Онегин танцует с Ольгой, а Ленский ревнует...

Имел ли я на это право? Я полагал, что имел: лирические отступления занимают в романе не меньше трети строф и судьба героя то и дело перекрещивается с биографией самого поэта.

Как раз в те годы у В. В. Вересаева собирались почитатели Пушкина для «медленного чтения» строф «Евгения Онегина». На этих вечерах бывали писатели, литературоведы-пушкинисты, актеры Художественного театра. Случалось, что за весь вечер прочитывали всего одну строчку. Каждое слово переворачивалось и так и эдак, комментировалось, вызывало множество литературных, биографических, исторических ассоциаций. При неожиданном повороте иное пушкинское слово и выражение приобретало вдруг особое сверкание. Это был богатейший по сведениям и идеям курс по Пушкину. Мне выпала честь на одном из таких вечеров показывать свои эскизы к «Онегину»; вероятно, нигде в другом месте я не мог найти столь авторитетной консультации по вопросам, связанным с Пушкиным.

Моим рисункам посчастливилось — издание «Онегина» было включено в план издательства „Academia“ 〈...〉

При верстке книги нам с М. П. Сокольниковым, художественным редактором издания, удалось при помощи рассчитанных графических вставок добиться того, что на странице помещалось ровно две строфы, а каждая глава кончалась на четной странице. Невнимательному глазу эти удачи макета кажутся незначительными, но они были оценены зарубежными редакторами: в изданиях «Евгения Онегина», вышедших в Италии, Чехословакии, Голландии, эта верстка была сохранена в неприкосновенности〈...〉

В. Милашевский. Н. Кузьмин [34]

Если бы Н. Кузьмин не был художником, он бы, вероятно, был доктором со своими методами лечения. Лечил бы он, вероятно, какими-нибудь ягодками, травками, приятными прогулками, и пациент благословлял бы доктора. Никакой аптеки, никакой химии — все эти экстракты и специи органически чужды этому гармоническому человеку. Чувство меры — умеренность в античном значении этого слова — свойственно Кузьмину. Есть люди, которые за талантливость принимают нечто шибающее в нос, силу таланта измеряют они силой того угара, который ошарашивает их при рассматривании художественных произведений. Настоящее искусство должно помогать дыханию. Физиологические токи его должны быть благотворны〈...〉 С подлинным искусством хочется жить. Мягкий ласковый воздух окутывает предметы на пейзажах и натюрмортах Кузьмина. Московские улички, корова, запушенная снегом, провинциальные речки с купальщицами... Не в темах тут дело. Истинный «сюжет» его произведений — это тот особенный звук, который, полюбив раз, никогда не позабудешь. В преподнесении образа нет никогда пересола, нагромождения, нет излишеств плохого вкуса. Каждую вещь Кузьмина можно повесить в комнату детей, атмосфера, излучающаяся от них, целительна.

Стоит ли говорить, насколько счастлива его мысль заняться иллюстрациями к Пушкину: не только к его произведениям, но и к самой жизни этого античного человека и поэта. Это легкие наброски, полные интимной теплоты и безобидной шутки. Пушкин движется, живет, сидит на диване. Неповторимая жизнь поэта заново светится в этих листках.

Метод работы Кузьмина — это меньше всего «работа». Это письма к близким друзьям, которые должны понять его со всеми оттенками его мысли, с полуслова. Поэтому нет в его стиле нарочитого показа, выкрика, объяснения для неграмотных. И нет ничего такого, что бы делалось не по внутреннему заданию, а во исполнение так называемой «миссии художника». Что русский художник дошел до такой непосредственной легкости, является новостью в русском искусстве〈...〉 Да здравствуют художники «13», которые новое вино вливают в новые меха!

О. Гильдебрандт. Кузьмин [35]

〈...〉Слов Кузьмин тратил немного, но «явление» для меня не только памятное, но органичное. Я не знаю, кто из них пригласил меня в «13»: скорее Кузьмин, а не Милашевский. Он всем существом «входил» в литературу. Это говорит о том, что он как бы прирожденный иллюстратор. Понимал и любил〈...〉 И вот, меня туда позвали (на выставку.— *М. Н.*). И все дело было в руках у Кузьмина. Он забирал мои работы в Москву, и показывал их, и привозил обратно — а то они оставались «где-то» там. Никаких указаний в смысле живописи мне не давалось — да я и не сумела бы выполнять чьи-то советы и указания, я «технически» совершенно бездарная особа, в любой области бездарная к чужому. Так было и в театре. Меня хвалили только в тех ролях (или моментах), когда я все делала сама.

При первом знакомстве я работ Кузьмина не видела: то, что видела потом — пейзажи. Мне очень нравились затуманенность и «дымка», которая окутывала

почти все его работы. В его «литературных» работах (т. е. в воспоминаниях), кроме обаятельного и «простого», не надуманного, но абсолютно литературного языка, трогала «русскость», сельскость — и что-то «немножечко» карамзинское. Откуда-то издалека — миловидность «Бедной Лизы». Я это не придумываю. Может быть, это Кузьминым «сотворено» волей? Но кажется совершенно естественным!

В первый период нашего знакомства с Кузьминым говорили не так уж много — но я узнала, что он сотрудничал в «Аполлоне», а в период моего «второго» детства (т. е. лет 13—14) я дышала и думала «Аполлоном», как воздухом,— и на мои позднейшие годы этот журнал отложил какой-то светлый отпечаток, а ко всему «анти-Аполлоновскому» я была, невольно, враждебна.

К немногословию Кузьмина относилась и его легкая полуулыбка — не то гофманическая двусмысленность, не то просто — русская хитреца. Я к нему чувствовала и большую симпатию, и большое доверие. Мне жалко, что волею судеб моим товарищам пришлось, ради заработков, заниматься не строго своим искусством и брать заказы не всегда на любимые темы (и соответствующие их вкусам!). Вероятно, не всегда это было удачным для общего «рисунка» их судьбы, т. е. их внутреннего облика.

Конечно, этапный успех и известность принесли Кузьмину рисунки к «Онегину». Что же тут скажешь?

Я помню, как Кузьмин возил меня и Юркуна к Цявловским. Помню только бесконечные полки с книгами и странное название «Люсиновская площадь». Название, спустя годы, я расшифровала. Интерес к Пушкиниане усилился: в Одессе я сорвала листья со старых каштанов, искала могилу Воронцовой (не нашла!) и спускалась к морю, где «пещеры Прозерпины». Поговорить с Кузьминым на эти темы, увы, не пришлось!〈...〉

[33] Печатается с сокращениями по кн.: *Кузьмин Н. В.* Штрих и слово. Л., 1967, с. 51—63.

[34] См. примеч. 6

[35] См. примеч. 19.

Либерман Залман Рувимович 1903—1940

Жил в Москве. Учился на скульптурном отделении Вхутемаса с 1923 года. Участвовал на Выставке начинающих молодых художников Москвы в 1934 г. В ГТГ имеется шесть рисунков художника (этюды обнаженной натуры).

Архивные документы: отдел рукописей ГТГ, ф. 91/404



Маврина (псевдоним; настоящая фамилия — Лебедева) Татьяна Алексеевна Род. 1902

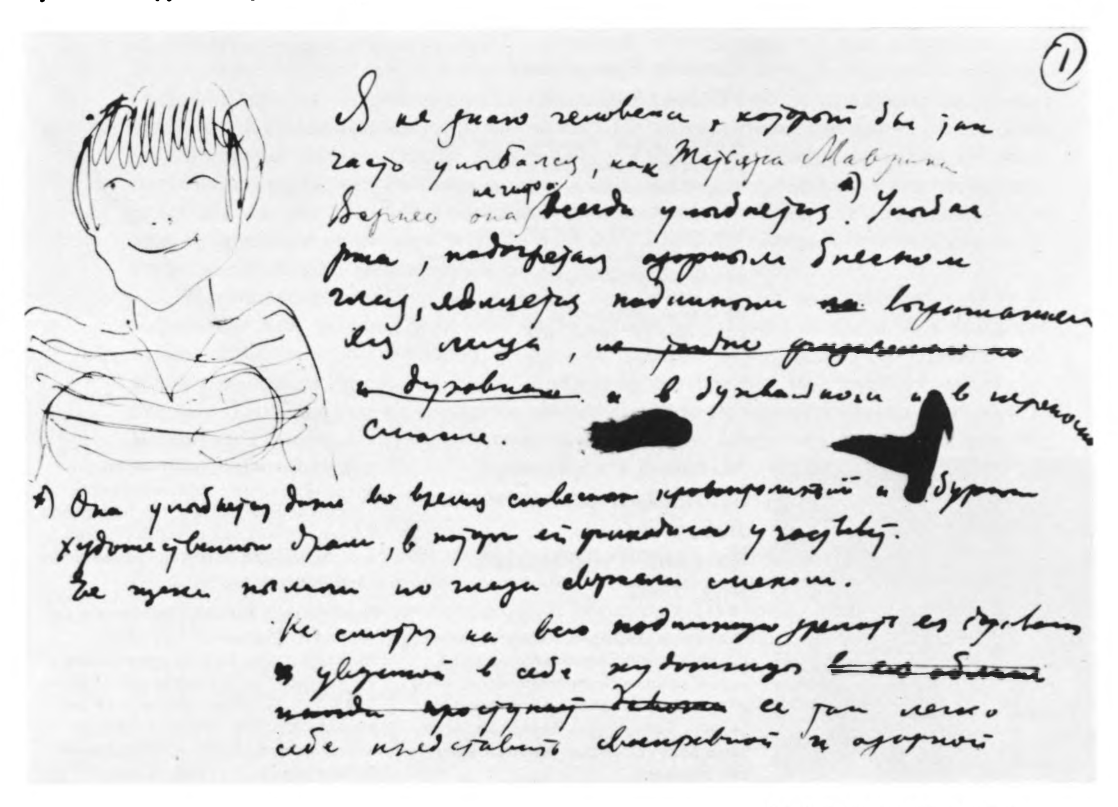
Живописец, график. Оформитель и иллюстратор книги. Автор портретов, пейзажей, натюрмортов, композиций жанровых и по мотивам сказок. Занималась плакатом, эскизами декораций для театра, кино, диафильмов.
Родилась в Нижнем Новгороде (ныне Горький). С 1921 живет в Москве. Училась во Вхутемасе-Вхутеине (1921—1929) у Н. Синезубова, Г. Федорова, Р. Фалька. Впервые выставлялась на выставке художников «Рост» (1928). В дальнейшем участник многочисленных выставок в СССР и за границей. Имела персональные выставки в Москве (1959, 1973), в Загорске (1978). Ездила в старинные русские города — Загорск, Ростов-Ярославский, Суздаль, Переславль-Залесский, Вологду и др. В 1976 году посетила Афины. Автор книг и альбомов по изобразительному искусству. Лауреат Государственной премии СССР (1975) за цикл иллюстраций к русским сказкам: «Русские сказки», «Сказочная азбука», «Лукоморье», «За тридевять земель», «Ветер по морю гуляет», «А. С. Пушкин. Сказки» и за станковую серию «Сказки, Родина, Красота». В 1976 году Международным советом по детской и юношеской литературе присуждена премия Г. Х. Андерсена и золотая медаль за международный вклад в дело иллюстрации детских книг.

Литература: Загорск. Рисунки и акварели Т. Мавриной. [Альбом. *И. Э. Грабарь.* Вместо предисловия; *Т. А. Маврина.* Из дневника 1944—1965 гг.] Л., 1968; Городецкая живопись. Альбом. Текст, подборка иллюстраций, макет и оформление *Т. Мавриной.* Л., 1968; Каталог выставки живописи и графики Т. А. Мавриной. 1959 г. [М., 1959]; *Костин В.* Татьяна Алексеевна Маврина. [Предисловие *Е. Дороша*]. М., 1966; Татьяна Алексеевна Маврина. [Каталог. Сост. *Е. М. Жукова.* По материалам выставки, организованной Союзом художников СССР и Государственной Третьяковской галереей. Вступит. статьи *А. А. Сидорова* и *Н. Дмитриевой*]. М., 1973; Татьяна Алексеевна Маврина. Каталог выставки. [Вступит. статья *И. В. Чернович*]. М., 1978 (Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник); *Маврина Т.* Из путевых альбомов художника. Л., 1980; *Дмитриева Н.* Татьяна Маврина. Графика, живопись. Альбом. М., 1982. Tatiana Mawrina. Malerei. Graphik. Eine Ausstellung des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR. (Росток, Дрезден), 1980.

В. Милашевский. Т. Маврина [36]

Я не знаю человека, который бы так часто улыбался, как Татьяна Маврина. Вернее, она не часто, а всегда улыбается.

Она улыбается даже во время словесных кровопролитий и бурных художественных драм, в которых ей приходилось участвовать. Ее щеки пылали, но глаза горели смехом. Улыбка рта, подогретая озорным блеском глаз, является выражением ее лица — и в буквальном, и в переносном смысле.



Первая страница рукописи статьи В.А. Милашевского «Портреты друзей»

Несмотря на всю зрелость ее дарования уверенной в себе художницы, ее так легко себе представить своенравной и озорной девчонкой 〈...〉 Это необычайное счастье для художника, когда он не разорвал связей с уголками своей детской души. Не отсюда ли то радостное опьянение, которое охватывает зрителя, когда он смотрит ее полотна. Она «озорует» — смело жонглируя живописными формами, не особенно «уважая» их. Смелость детской игры порождает смелость мыслей взрослого человека. Ее редкая декоративность, этот оригинальный вкус в соцветиях — не остаток ли игры в куклы, обшивание их? Вот уж подлинно золотые руки ее, прикасаясь легкой кистью к материи, к деревянному ящику и даже к старой бутылке из-под вина, делают их шедеврами искусства. Ее темы — темы ребенка, смотрящего любопытными глазами на мир, и мудреца, знающего, что выше и глубже этой быстротекущей жизни нет ничего на свете. Вот железная дорога, вот мост, нелепые дома окраины Москвы. Стоит ей проехать по железной дороге, и готова картина. Стоит ей пойти в баню, и вот картина — очаровательная «Татарочка в бане», где с необычайной остротой и едкостью передана вся эта «парная» атмосфера бани с ее мокрым кафелем и дешевыми зеркалами предбанника. Окраины Москвы, учение красноармейцев — все дорого, все ценно для этих метких глаз и острого ума. Ее верный инстинкт игры,— а искусство — всегда игра, а не служба,— сделали из нее прекрасную художницу. Как больно слушать иногда даже доброжелательные замечания по ее адресу людей, находящих, что Татьяна Маврина очень даровитый человек, но ей надо угомониться, перебродить и т. д. Убить ее игру — значит прекратить существование подлинного художника. Шампанское хорошо, когда вылетает пробка.

О. Гильдебрандт. Маврина [37]

При первом впечатлении (как при последнем свидании) у Мавриной «бросались в глаза» именно блестящие огоньками веселые глаза; при виде ее работ — удивительное богатство «всего-всего» — разного, различного между собой материала работ — настоящее плодородие!.. Чего только не успевала натворить эта маленькая, живая фигурка! Сколько трудолюбия! Сколько выдумки! Сколько веселья!.. Из работ Мавриной — был ли это «русский Матисс» ее ранних работ, ее «ню», которых она извлекала, посещая бани; ее московские пейзажи — будь они серые или яркие — всегда какие-то веселые, будто смеющиеся, даже смешные. И всегда все — очень русское и совершенно свое — ни Кустодиев, ни Рябушкин, ни Саврасов, ни Поленов — с «московскими двориками» — здесь не вспоминаются.

Портреты на ее рисунках (в масле) слегка скомикованно похожи. Звери полны симпатичности. Природа — живая и при самой лубочной обостренности — будто шевелится и даже пахнет.

Я думаю, это счастливое свойство натуры — отовсюду «вытягивать» жизнь. В жизни Маврина всегда активна и смешлива. И все у нее получается! Я уже говорила о «бутылках». Чего проще? А ведь пивные бутылки, которые годились только, чтобы бросить в помойку, превращались в дорогую, нарядную вещь! Стол украшался (не только вкусный) затейливо! Яйца получались, как у грибов, шляпки из помидора. Этот красивый и своеобразный «быт» я видела только у Судейкина (я его самого уже не застала, но у О. А. Глебовой-Судейкиной в начале 1920-х годов — было нечто похожее [38]). Синие обои. Желтая скатерть. Трактирные чашки с косо намалеванными розами и позолоченными ободками. Картина-пастораль: Судейкин в золотой раме. Этажерка с тряпичными куклами Судейкиной на полках. Что-то из мебели — XVIII век, а что-то доморощенное и простое.

У Мавриной тоже сочеталось красное дерево — и простые, раскрашенные ею буфетики. Лучше и быть не могло!..

Я видела обстановку Сомова у его сестры и его родных — там тоже было хорошо и интересно, но такой «театральной» обстановки я не видела больше нигде. И она была вполне домашняя, не показная; это, вероятно, счастливое свойство «дружить» с жизнью!..

Помню, мы с Мавриной и Кузьминым ездили к какому-то «икононаходчику» (не знаю, как назвать). Они оба (Кузьмин и Маврина.— *М. Н.*) ездили по области, здорово понимали в иконах и умели что-то поправить. Я не видела их коллекции. Жаль!.. Ранние века — XIV—XV, кажется [39]. Потом они увлекались лубками. Но это счастливое коллекционирование оставалось «хобби». Если и обогащало знание искусства, то никак не становилось предметом подражания. Жизнь казалась интересней и богаче, но искусство (их обоих), я уверена, текло своим чередом — и без него.

[36] См. примеч. 6.

[37] См. примеч. 19.

[38] О. А. Глебова-Судейкина (1885—1945) — актриса, певица, танцовщица, жена художника С. Ю. Судейкина.

[39] О собрании древнерусских икон Н. В. Кузьмина и Т. А. Мавриной см.: *Маврина Т. А.* Наша коллекция.— В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Л., Наука, 1980, с. 391—408.



Милашевский Владимир Алексеевич 1893—1976

Рисовальщик, акварелист, живописец. Автор пейзажей, портретов, произведений бытового жанра. Иллюстратор. Исполнял также плакаты, эскизы для театра.
Родился в Тифлисе (Тбилиси). Учился в Саратове в реальном училище (1903—1910), где учителем рисования был художник В. В. Коновалов, преподававший одновременно в Боголюбовском рисовальном училище, вечерние классы которого посещал будущий художник (1906—1907). Занимался рисунком и живописью в Харькове в студии А. Грота и Э. Штейнберга (1911—1913). Учился в Петербурге в Высшем художественном училище при Академии художеств на архитектурном отделении (1913—1915) у Н. Бруни, И. Творожникова, Г. Залемана, А. Маковского. Работал в «Новой художественной мастерской» (1915—1916) под руководством М. Добужинского, Е. Лансере, А. Яковлева. Впервые экспонировался на Выставке произведений художников — членов Дома искусств. 1921, Петроград. С 1924 жил в Москве. Один из организаторов группы «13». Участник многочисленных выставок в СССР и за границей. Имел персональные выставки: 1966, Воронеж; 1973, Москва; 1976, Пермь; 1978, Москва. Совершал творческие поездки по Советскому Союзу: на Псковщину, в Сердобск, по Оке и Волге, в Крым и на Кавказ. Посетил Чехословакию. Автор книги воспоминаний, статей об искусстве, о писателях и художниках.

Литература: *Милашевский В.* Побеги тополя.— Волга, 1970, № 11, с. 179—188; *Милашевский В.* Дом на Мойке.— Звезда, 1970, № 12, с. 86—90; *Милашевский В. А.* Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Л., 1972; Владимир Алексеевич Милашевский. Каталог выставки. [Вступит. статья *А. А. Сидорова*]. Воронеж, 1966 (Воронежск. обл. музей изобразительных искусств); *Сурис Б.* Малоизвестные грани творчества В. Милашевского.— Искусство, 1969, № 12, с. 21—27; *Кузьмин Н.* Мои встречи с Милашевским.— Искусство, 1969, № 12, с. 28—29; Милашевский В. А. Выставка. [Каталог-листовка. Автор текста *Л. Горлова*] М., 1973 (Гос. Третьяковская галерея); *Кузьмин Н.* Амплитуда дарования.— В мире книг, 1974, № 3, с. 34—36; *Сурис Б.* Владимир Алексеевич Милашевский и его «Пиквикский клуб» — В сб.: Искусство книги. Вып. 8. 68/69. М., 1975, с. 160—170; Владимир Алексеевич Милашевский. Каталог. [Вступит. статьи *А. Н. Савинова, Н. Скоморовской*]. Пермь, 1976 (Пермск. гос. худож. галерея); Владимир Алексеевич Милашевский. 1893—1976. Каталог. [Вступит. статья *А. А. Сидорова*] М., 1978; Каталог выставки произведений художника В. А. Милашевского. [Вступит. статья *Е. И. Водоноса*]. Саратов, 1979; *Панов М.* Художник В. А. Милашевский.— Искусство, 1980, № 9, с. 29—34; *Петрова Л.* Выставка В. А. Милашевского в Москве.— В сб.: Советская графика 78. М., 1980, с. 277—282.

Из письма В. А. Милашевского Э. Ф. Голлербаху [40]. 1937

Многоуважаемый Эрих Федорович!

Получил от Вас очень интересное письмо. Много в нем было такого, что заставило меня задуматься. Как бы это половчей изложить Вам мои мысли. Мне очень жаль, что Вы обладаете моими вещами (за исключением тех, которые я сам Вам передал лично и под которыми подписываюсь обеими руками), вещами, так сказать, из вторых рук. Вот Вы теперь смотрите и вдумываетесь в них, не сопоставляя их с теми вещами, которые я считаю своими удачами. Поэтому оценка поневоле становится неуверенной и сбивчивой. Юрочка, через посредство которого в Ленинграде оказались мои вещи в разных руках, по существу своему «барахольщик» [41].

Я дарил ему из симпатии чисто личной, желая ему сделать приятное и помочь ему в разных его «меновых оборотах». Может быть, за мой рисунок будет выменена какая-нибудь красотка в порнографической позе, может быть, фотография генерала эпохи Александра II, может быть, просто рисунок сумасшедшего. Я знаю,

что иногда в фотографии проститутки Юрочка увидит так много ценного для себя, что не пожалеет ничего. Даря ему, я знал, что это монета в его оборотах, и поэтому, естественно, не мог дарить ему вещей, вполне выработанных, вполне лично «моих», как сделал бы это, если бы был уверен, что с моими вещами он «не расстанется». Т. е., что они будут в каких-то крепких надежных руках. Поэтому был удивлен немного не тому, что вещи мои находятся у Вас, но тому, что они висят рядом с вещами подлинно замечательными других художников. Если не ошибаюсь, у Вас находится пруд на серой бумаге. Толстая мамаша идет с маленькой девочкой. Вещь неудачная для меня. Улыбка перешла в смешок, пользуясь Вашей терминологией. Вещь сделана не с натуры, а по наброску. Она не имеет той жизненности и «электрической нервозности», которая имеется у меня в Кусковских вещах, а она-то — эта «укалывающая нервозность» при отсутствии всякой преднамеренности, заранее обдуманного плана и нарочитости и составляет всю «соль» моих акварелей. Я не имел перед глазами «натуры», она не возбуждала меня. Я сделал опыт повторить то, что я видел когда-то, и ничего «не получилось». Я сделал мертвую подделку под самого себя! И она висит теперь у Вас, как образчик моего творчества. Какой позор!

Надо Вам рассказать, как я работаю. Я беру акварель и иду гулять. Без всякого плана прийти к какому-то месту и сделать то-то. Еще меньше имеются у меня планы — изучить то или иное дерево, воду, людей и т. д. Нет! Я человек жизни и иду гулять, как и все, не задаваясь никакими целями. Во время прогулки или купания мне вдруг понравится какая-либо комбинация — людей, воды, природы. Я испытываю некий нервный подъем, острую жажду запечатлеть все это〈...〉

27 июля, 8 часов вечера. Среда. Кусковский пруд. Идет бухгалтер с брюшком по дорожке. Рыженькая девица вылезла из воды и каким-то особым, одной ей свойственным жестом застегивает на спине пуговицы бюстгальтера. Вдали на лодке катаются пьяные и странно размахивают веслами. На небе какие-то особые розовые облака. Их не было вчера, их не будет завтра. Бухгалтер никогда в жизни не пройдет мимо этой девицы, и розовое облако, именно такое, именно это облако не отразится у ее ног. Никогда в жизни я не увижу больше этого спектакля, который развернула передо мной жизнь. Я говорю: Остановись, мгновенье, ты прекрасно! Но если у бухгалтера не будет этого брюшка, если девица будет голенькая стоять в позе Рафаэля, а не в позе машинистки из Наркомторга, если у дерева не будет сломан сук на этом месте, то все не будет так особенно прекрасно. С этой драгоценной, вечно трепыхающейся бабочки-жизни будет сдунута самая нежнейшая пыльца. Кроме того, и в личной жизни моей день на день не приходится. Какие-то переживания, события, все это действует на психику. В силу этого, в силу каких-то неведомых причин, подсознательных внушений психики сегодня обращаешь внимание на одно, завтра на другое.

Стараюсь подавить в себе ум, логику, освободить себя от крахмальных воротничков и пробудить некие тайные узлы психики, подсознательные, интуитивные пристрастия. Я допускаю обмолвки, описки, ошибки так, как каждый человек оступается на тех местах, которые ему одному свойственны. Я говорю: искусство дактилоскопично. Оно должно так же тесно связаться с человеком, как и отпечатки его пальцев. Может быть, это новый вид интеллектуального разврата, а не то искусство, которому учат в Академиях. Это моя форма выражения, найденная мною. Я не рассчитываю ни на какие успехи. Менее всего на моих акварелях можно убедиться, что я хороший «акварелист», хороший «рисовальщик» или «колорист». Я знаю только, что их невозможно «подделать». Как не подделаешь дневники Розанова [42] или видения Гиса. И, конечно, мое искусство надо как-то «раскусить», чтобы полюбить его〈...〉

Кузьмин, Маврина, Софронова художники прекрасные, но другого порядка. Они работают «по памяти». В их работах есть момент обобщения и некоторые усилия переиначить действительность в угоду общей звучности и декоративности,

но, при этом, конечно, теряется тот «ядок» неповторимой конкретности, который для меня лично представляет большую ценность. Без этого мне просто неинтересно работать. При всей моей к ним любви и дружбе я все-таки имею отличные от них задания, и, как видите, стало быть, не все мы на одно лицо, как некоторые утверждают! Даран же твердо идет по моему пути в смысле личных заданий〈...〉

Подкрадываться к своему личному стилю я стал с 1921 года, во времена кубофутуризма. В моих папках нельзя найти ни одного рисунка с «уголками» и со «сдвигами». Я имел мужество во времена повальной эпидемической болезни «новизны» не быть «новым» художником. За что, вероятно, меня презирали разные Пунины и Бруни〈...〉 эти рабы современности. Как видите, эклектик я особого порядка. В конце концов не я обязан своим стилем кому-либо из современников〈...〉

В. Милашевский. Вступительная статья к каталогу выставки портретов писателей [43]

〈...〉Я хочу рассказать о своем «стиле» рисунка, который как-то запечатлелся в моих портретах 32—33 годов.

«Замечали ли вы, уважаемый читатель»,— как говорили писатели 40-х годов XIX века, но тут уместнее сказать: «Замечали ли вы, уважаемый писатель», как радует и восхищает острое словцо, или меткий, острый эпитет, или, наконец, «острота», которая рождается вдруг у вас на глазах, и какой эта же острота имеет кислый и понурый вид, если она заранее придумана, припасена и всунута, иногда не очень кстати, во время разговора! Я знал такого острослова, у которого был некий «запас» и который иногда «веселил», заставляя из вежливости улыбаться, но никогда не восхищал.

В рисунке тоже никогда нельзя терять нервного импульса гипнотической силы воздействия, когда рука наносит линии и штрихи под воздействием сильного и живого впечатления, которое переполняет художника во время его увлечения своим «видением».

Можно сделать путем длительного усилия и внимательного изучения очень точный рисунок и в процессе работы затерять самые живые места и сверху по ним нанести уже равнодушной, «не ошибающейся» рукой холодные и мертвые по нервному горению, эмоционально пустые штрихи и тени. Мы, художники, тотчас различаем, когда рисунок «нарисован» сразу и в нем не потерян нервный пульс или он «обведен»〈...〉

XVII—XVIII века ценили живой, трепетный рисунок. В XX веке мы опять отличаем горячий нервный рисунок, где все следы вашей работы налицо, и мертвый, «обведенный», «изготовленный» рисунок считаем уже коммерческим рисунком. Таковы все наши карикатуры и рисунки в журналах, даже когда там подыграна «смелость»!

Вся задача не потерять живые следы горения психики, остановить «историю» создания рисунка во времени! Перовые рисунки Домье к «Дон Кихоту». Зритель становится как бы свидетелем создания художественного произведения. Он следит за художником, как за пианистом, то есть включает в неподвижное, остановившееся искусство пластики — наслаждение чувством времени. Это уже чисто музыкальный момент — наслаждение во времени, а не в неподвижности! Итак, ясно осознанное «чувство времени» — новый элемент художественного воздействия〈...〉

Раз появилось «чувство времени», то за ним возник смежный интерес к «истории создания» рисунка. История без утайки подготовительных звеньев. Весь процесс должен явственно остаться на бумаге. В сепиях Рембрандта, в перовых рисунках Домье мы как бы ощущаем последовательность воплощения образа, и предварительные штрихи, подчас ошибочные направления каким-то образом обогащают этот конечный оркестр или симфоническое звучание.

Только XX век воспринял эти акценты рисунка, как сознательное наслаждение. Отсюда интерес к материалам и инструментам, которыми надо владеть безошибочно, так как они трудноисправимы. Это шероховатая бумага и сангина или прессованный уголь. Всякое вытирание дает грязь, и поэтому мягкая сангина дает ощущение «безвозвратности». Как сделано, так сделано. Исправить нельзя! Это же относится к перу или спичке, обмокнутой в тушь, причем ими рисуют прямо на белой бумаге без подготовки! Отсутствие подготовки «обостряет» нервность, и поэтому штрих более эмоционален и выразителен. Это как бы хождение по проволоке. Вот-вот сорвешься! Вся эта техника и позволяет сохранить то «горение» чувства, которое вскипает при сильном воздействии некоего «объекта» натуры! Скопировать такой рисунок нельзя даже самому автору. Невозможно повторить эту пульсацию руки!〈...〉

Объективной новости во всем этом моем стремлении к «франс-гальсизму» или «ван-гогизму» не было. Все сангины венецианцев, Калло, Ватто, все сепии Броувера, Рембрандта — все были основаны на этом «темпизме» и на четком показе «истории» возникновения рисунков на листе бумаги. Но местная новость — была — новость направленности струи в общем потоке советского искусства〈...〉

Тут уместно вспомнить ряд неких принципов или определений (для качества рисунка), которые существуют во Франции чуть ли не с XVIII века, времен Салонов эпохи Дидро! Сам Дидро много придумал терминов, определяющих ценность художественного произведения〈...〉 В эти же времена возникли, вероятно, и приводимые ниже «определения» качества рисунка, которые столетиями передают «изустно».

Здесь я буду говорить только о физическо-эмоциональном плане рисунка! Не буду ломиться в открытую дверь — рисунок может, в продолжение веков был, а иногда и обязан быть идеологичным. Рисунок бедняка вызывает сочувствие к угнетенному человеку. Но это содержание рисунка, а не его «воздействующая сила»!

Первое качество хорошего рисунка определяли как «веритабль» [44]. Это — чувство правды. Правда формы, пропорций, меткая личная характеристика и схожесть портрета или фигуры. Без этого качества нет реалистичности рисунка!

Второе — чувство стиля. Означает это некий режиссерский план, пластический ключ, в котором сделан рисунок, и твердость проведения этого плана. Поясню некоторыми примерами. Возьмем рисунок карикатурной головы Леонардо да Винчи — это чисто скульптурный рисунок, скульптура, спроецированная на плоскость, или вид скульптуры с одной точки зрения. Рисунок Христа из галереи Уффици — уже другой ключ. Он весь в мягкой светотени, но светотени, озаренной неким условным светом, еще не реально фотографической светотени! Но это уже не скульптура, как голова уродов. Твердая и жесткая светотень Караваджо и впоследствии гениальная по артистизму светотень Рембрандта! Живописный ключ некоторых примитивов без подчеркивания скульптурной формы. Живопись фресок кватроченто. Фламандский живописный ключ — Рубенс. Более утонченный живописный ключ Ватто. Затем — рисунки импрессионистов, акварельные наброски Мане, Ренуара и Сезанна. Причем пастели Дега исполнены несколько в ином ключе, более скульптурном! Динамический ключ Ван Гога, где форма дает ся движением пера или кисти! Рисунки Сера, как бы погруженные в некий светящийся туман, и, наконец, обычный светотеневой рисунок академической модели, освещенной лампой, где почти исчезает живописный цвет, форма предмета не скульптурная (без источника света), а лепится форма при помощи светотени. Мы узнаем форму благодаря теням. Это — академический рисунок всех европейских академий, не исключая и Петербургскую〈...〉

Вот это все разные ключи — мысли о форме. Твердое, не сбивчивое проведение ее в определенном ключе будем называть стилем.

Третье качество — признак рисунка высокого стиля — «энергия». Энергия, с которой выражены два первых признака. Рисунок должен быть сильным, мысль

пластически выражена обостренно, нервно и решительно до дерзости. Тогда только рисунок заслуживает определения: энергичный! Рисунок может быть очень верный, но скучновато-вялый, анемичный, в нем нет блеска, он не завораживает и не запоминается! У всех великих мастеров рисунок всегда энергичный, этот признак, я бы сказал, и служит водоразделом между рисунками гениев и заслуженных профессоров, рисунки которых вполне правдивы и стилистически безукоризненны, но, конечно, в них нет порыва, бури, клокотания сил великого артиста!

Четвертый признак, определяющий качество, французы называют неопределенным словом «фа-фа»! Человек как бы дует на обжегшиеся пальцы, если он схватил горячий пирожок из печки! По-русски это надо перевести «с пылу, с жару». Вот это и есть ощущение только что сделанного, как будто у вас на глазах рисунок «мгновенно» появился.

Все сепии Рембрандта. Рисунки Мане к «Ворону» Эдгара По. Домье в литографиях эпохи Прусской войны (в ранних его работах, несколько добротно-тяжеловесных, этого качества нет. Оно появилось только под конец жизни). Акварелированные рисунки Родена. И, конечно, этим признаком переполнен через край Тулуз-Лотрек и в автолитографиях, и в цирковых рисунках! Они горят, они жгутся!

Вот четыре определителя, которые бытуют у художников и любителей рисунков Франции. Но этот перечень был бы неполным, если бы я не добавил от себя еще одного свойства рисунка первого класса. Я бы назвал его пианизмом, другого определения не могу отыскать!

Недавно я был на выставке рисунков очень талантливой художницы, которая с большим брио исполнила ряд рисунков-впечатлений от своей зарубежной поездки. И в эти рисунки вкрался один недостаток, который сильно умаляет их достоинства. Очень сильными движениями руки и очень энергично, линией одной толщины (без всяких вариантов в нажиме) нарисованы линия щеки, лица, складки костюма, ботинки, деревянная скамейка, стоящая за фигурой, и облака на небе! Энергия-то энергией, но энергия, как бы «наигранная»,— актерский наигрыш! Изображение на сцене энергичного героя актером-неврастеником! Можно раскачать так руку, что сама пойдет, пошла, пошла! Это — фальшивая энергия. Энергичный и нервный удар хорош в рисунке, когда он непосредственно порожден вашим острым ощущением натуры! И при таком активном, жадном ощущении натуры рука ваша под диктовку вашей горящей в напряжении психики найдет разницу в ударе руки и в толщине линии, в силе нажима, в ее пульсе, чтобы выразить по-разному эти очень различные предметы и разные ощущения от них. Для меня стало ясно, что вся эта «энергия» изготовлена дома, разучена, как роль, и цены для меня в ней стало мало!

Вот поэтому все это подлинное разнообразие ударов руки, ее пульсаций, нажимов и тончайших прикосновений, которые и могут быть только продиктованы реальным ощущением жизненного явления и которое может быть зафиксировано, нанесено на бумагу сразу, а не через полгода — «по памяти», мне и хочется назвать пианизмом — пятым качеством!

Изумителен был в смысле этого пианизма Гаварни. Его легкие нажимы литографского карандаша, изображающие оттенки кожи, красок, батисты и кружева в контрасте с шелково-маслянистыми локонами причесок и тяжелые удары складок черного бархата воспринимаешь, как музыку касаний божественной руки, руки собрата Шопена!

Вот и все «мерила».

Кто может выдержать этот экзамен? Даже если по всем этим пяти предметам художник ответит на тройку, то и то хорошо!

В. Милашевский. Чувство времени в искусстве рисунка [45]

Я приехал в Москву поздней осенью 1924 года с большим запасом «собственных» идей. «Собственных» ставлю в кавычки, так как «настоящие» идеи всегда кто-то осваивал и в предыдущих поколениях, и даже в далеких веках. Только ерунда бывает абсолютной новостью! Я натыкался на них в ходе своей работы над рисунком начиная еще с лета 1920 года. Но идеи в искусстве иногда залеживаются «втуне», без употребления. Их надо вновь находить и вдохнуть в них жизнь, чтобы они вплетались, вживались в современный день культуры!

Я делился найденными идеями с моими новыми друзьями — москвичами и меньше всего считал, что на идеи существуют «права личной собственности». Чем скорее рожденная идея улетает из головы создателя и обретает «жилище» в иных мозгах, тем более она становится жизнеспособной и крепкой, и тем сильнее врастает в современный день культуры〈...〉

Вот некоторые принципы рисунка, которые я привез с собою в Москву в «чемодане». Родились они в лето 1921 года в псковской глуши, в некотором противоречии с практикой художников «Мира искусства», среди которых я жил и работал... А я два лета жил под одной кровлей дома с таким столпом «Мира искусства», каким был Добужинский. Именно эта стародевическая аккуратность, а иногда и «вышивальная» многодельность художников предыдущего поколения и вызывала некий внутренний отпор с моей стороны и толкала меня, на первых порах, к «развратному» рисунку французов XVIII века!

Я почувствовал, что в восприятии рисунка людьми XX века появилось некое новое чувство. Рядом с качествами правды, меткости, индивидуальной выразительности и прелести мы как бы любуемся еще «темпом исполнения». Мы должны ясно ощущать тот «миг», в который проведена черта, нанесен мазок акварели с живым растеком〈...〉

Но как назвать этот стиль рисунка, в котором «Время» выступает как некая эстетическая категория?〈...〉

Потом уже, после выставок «13» само собой просто и ненатянуто возникло это словечко: «стиль 13».

Другая «идейка» — рождение ее тоже прописано в псковской глуши — заключалась в том, что мысли художника, его ощущения действительности должны естественно рождаться в избранном материале, запечатлеваться в нем с начала и до конца. Выразительность, качество идеи в изобразительном искусстве вытекает из «особенной» прелести материала. Пусть перо, обмокнутое в тушь, «резвится» на бумаге, как счастливая молодая девушка в танце. Пусть оно «острит», улыбается, иронизирует, словом — пусть оно «живет», не оглядываясь, не озираясь на «авторитеты», и не боится ошибок!

Перо же, которое только обводит формы, мучительно найденные подленьким, еле заметным свинцовым карандашом, всегда отвратительно. Родимый грех «мирискусников» — это «изготовление рисунка». Шикозность штриха уже «по готовенькому» — в некоей «блаженной безопасности». Этим «изготовлением» страдает рисунок Серова к «Басням» Крылова. Положите позднюю литографию Домье рядом с рисунком «Волка» Серова, и тогда будет сразу понятно, о чем я говорю, если слова мои, увы, не попадают в «цель»!

Ведь у Репина не было этого порока. Этот «порок» слишком корректного костюма — признак эпохи «Мира искусства».

Я набрел в полном одиночестве на технику акварели в «мокром» без предварительных шпаргалок карандаша! Мои «псковичи» и «псковитянки» сделаны в свободной технике «только акварели» на белой бумаге, без боязни не попасть, выйти за пределы участочка, отведенного цвету свинцовым карандашом!

Да, рядом с «темпом» и с «чувством времени» в чемодане лежала и эта идейка — первозданность в материале с начала и до конца.

Этим сохранялся эмоциональный накал рисунка. Ни один импульс мозга не должен «пропадать» в подделочном изготовлении «приличного рисунка»!

Когда летом 1926 года, в Сердобске, я набрел на рисунок спичкой, обмокнутой в тушь, то эта техника непосредственно перешла уже и в книгу, стала достоянием полиграфии, печати, книги, стала полиграфическим лицом эпохи, ее метой, визитной карточкой.

Впервые появилась эта техника в книге «Бег» Скосырева 1930 г., изд. «Молодая гвардия» [46]. Потом идет книга Жарова «Москва», изд. Московского Товарищества писателей — в этом издательстве появляются и мои портреты писателей ⟨...⟩

В дальнейшем этот стиль перекочевывает и в издательство «Академия», и в мои рисунки к «Севастополю» [47], и в портреты Шолохова, Гладкова, Александра Малышкина, позднее — Анри Барбюса, Вересаева, Бабеля, Павла Васильева и др. [48].

Может быть, ярче всего этот темп и «импровизация» без репетиций сказались в моих иллюстрациях к Диккенсу («Записки Пиквикского клуба») [49].

В. Милашевский. Многопредметный рисунок [50]

Вообразим себе, что я рисую некий «объект» — человека, зверушку, птицу или сложный предмет! Я помещаю его на фоне черного бархата, черного сукна или «мрачной бездны на краю» — и всматриваюсь в него. Вот этот черный, зияющий некоей пустотой или отсутствием впечатлений, фон не мешает мне рассмотреть изображаемый мной предмет во всех его подробностях, и вся моя «энергия восприятия» уходит на этот объект, так как фон — пустота и как бы некий «математический ноль» по отсутствию сигналов, посылаемых в нашу психику!

Вот в этом и заключается эстетический эффект «караваджизма», который, подобно «сезаннизму» начала XX века, охватил всю Европу XVII столетия! Черный фон — ноль переживаний, мрачная тень — топит даже части тела и делает их неразборчивыми и невоспринимаемыми, но зато то, что в свету, воспринимается с не виданной для обычного зрения четкостью и обостренной «жалящей ядовитостью»! В этом и был секрет «нового зрения» XVII столетия. Эта эстетика и создала в живописи Рибейры все эти виртуозно изображаемые морщинки и волоски «старцев», изображенных на ограниченных участках, так как остальные участки тела были погружены в непроглядный мрак. Если бы художник изобразил таким образом все старческое тело, он перешел бы границу художественной меры и был бы просто неприятен и скучен. Дурной тон академизма и заключается в том, что все детали тела и одежды делаются с одинаковым тупым вниманием, без этих гармонических взлетов «уярчения» и затухания! Вечных «вдоха и выдоха» мироздания!!!

Теперь вообразим, что прекрасное женское лицо, которое мы только что изобразили,— допустим, что изобразили прекрасно,— мы поместили не на фоне рибейровского мрака, а на фоне богато расшитой сложными цветами парчовой занавеси. Что тогда? А вот — наше милое, красивое лицо будет обокрадено этой богатой парчой!

Наше внимание рассеивается, если мы смотрим «сразу», «вдруг». И если употреблять математический жаргон, то на долю красавицы придется не сто единиц внимания, как было при нулевом фоне, а только — девяносто. Десять единиц «украл» фон, оттянув его на себя. Далее мы свою красавицу помещаем на фоне некоей деревянной изгороди, увитой листьями и гроздьями винограда. Что тогда? Боюсь, что эти гроздья украдут все 20 единиц внимания из ста. А если еще по гроздьям будут порхать птички, а сквозь листья винограда будет виден горный пейзаж с ручьями и замками, боюсь, что на долю красавицы останется всего только 60—65 единиц-вниманий или единиц-ощущений! ⟨...⟩

Наше ощущение, ощущение человека XX века, учитывает эти взаимные обкрадывания при восприятии их не «по очереди», а наоборот, в их слиянном взаимодействии! Симфоническая полифония, а не мелодия для голоса! Вот пафос ощущений человека современности.

И чтобы закончить ход моих размышлений и отчеканить мысль до предела, скажу — если передо мной десять красавиц, жаждущих изображения, то единиц-вниманий на каждую придется только по десяти, а не все сто на каждую, как в первом случае. Если, конечно, я учитываю их взаимное влияние друг на друга!

В групповом портрете люди, если они сидят рядом друг с другом — реально сидят перед глазами художника, а он не приклеивает изображенные в разное время лица друг к другу,— то эти персоны влияют друг на друга. Рыжий человек делается как-то более рыжим, у долгоносого, посаженного между курносым и средним носом, нос как-то вытягивается и делается более «зловещим»!!! И если бы я рисовал двух голых женщин в бане, я бы заметил, как они взаимно влияют друг на друга, обкрадывая общие свои черты, отражаясь «в моем мозгу, как перья страуса», и обостряя индивидуальности: тонкие ноги одной делаются более элегантными, а средне толстые ножки другой превращаются в «кубышки».

Все, что я говорю, совершенно ясно художнику, даже если он «чуть-чуть» художник〈...〉

Я помню, что еще в 1915 году я говорил на эту тему с Александром Яковлевым. Мы встретились в Народном доме около «Американских гор» и в белую ночь шли мимо Биржи к себе «в Линии». Он говорил: «При всем своем восхищении Гальсом, я вижу, что он «приклеивает» одну голову к другой, а не пишет их сразу всех вместе. Поэтому однообразие формы носов, губ, разрезов глаз. Если бы он посадил их всех рядом — он сразу понял бы разницу всех этих форм! Групповой портрет на академической даче я делал так, как делали все голландцы, т. е. делал всех порознь, а потом склеивал. Когда я все «доклеил», я понял, как я фальшив!»

Ну, а если это не позирующая вам группа людей, а воскресный день, пляж или гулянье в парке или на улице и вы рисуете их честно с натуры, стараясь запечатлеть все эти взаимодействия. Какие сложнейшие шахматные задачи вы здесь решаете! Распутываете какие взаимодействия! Потому что проиллюстрировать всех прохожих у себя дома ничего не стоит, но в них никогда не будет «неожиданностей», которые преподносит «Ее Величество Жизнь», а без этих уколов в психику рисовать просто скучно!

У нас считают великими мастерами художников, которые умеют изобразить неподвижный «изолированный предмет»: сапоги с блеском, шкуру у кролика и т. д. — и все охают: «Какой мастер!» Изображение же «многопредметное» просто не воспринимается. А в этом изображении многопредметностей есть уже другие парадоксальные качества, качества неэвклидовой геометрии! Тут узакониваются другие свойства рисунка, узакониваются ошибки, и эти «ошибки» (с точки зрения старого преподавательского учебного рисования) являются новым качеством рисунка, «рисунка следующей эпохи». Рисунка на «новом этапе»!

И люди, не рисующие так, просто не представляют всех этих новых трудностей. Как «сократить» изображение человека, бегущего или раздевающегося перед купанием, как «сократить» изображение дворца с его архитектурой или деревьев, тающих в солнечном утре? Но, сократив их в изображаемых подробностях, надо оставить их душу, их «изюм», их экстракт, а это много труднее, чем выписывать подробности〈...〉

О. Гильдебрандт. Милашевский [51]

〈...〉Познакомилась я с ним в 1920 г. (в конце), стала встречаться с 1921 г. Он при мне часто рисовал — быстро, сильно, иногда вскрикивал: «Цоп! Цоп!» — Иногда, довольный собой, слегка хохотал. Это все было в квартире М. А. Кузмина

и Юркуна, с которым он дружил, и они говорили (дружно) об искусстве. Юркун вначале не рисовал, а только писал; Кузмин часто играл на рояле. Помню, на какой-то выставке, где был и Владимир Алексеевич, кто-то встретил его на улице и задал вопрос: «Ну, как, Владимир Алексеевич!?» — «Гурманы оценили». Так и пошло выражение «Гурманизм», почти вроде сатиры, но не совсем.

Милашевский был умен, остер и резок в оценках, но иногда будто захлебывался в каком-то самовосхищении и, вероятно, издевательстве над собой. О Микеланджело или Сезанне? — «Соленая вещь! Как обухом по голове! Совсем Милашевский!» — Я к этому «стилю» не сразу, но потом совсем привыкла.

О быстроте рисунка (я не помню термина «темп»), о мгновенности видения и исполнения говорилось очень много〈...〉 Для меня рисунки Милашевского казались слишком «злыми», но Юркун их очень хвалил и любил «объяснять» Милашевскому значение его в искусстве. Он это очень любил, а Милашевский любил, когда про него говорят. Я не думаю шутить или посмеиваться — Милашевский был совершенно «монолитен», другого такого не было!

Если бы мне пришлось выбирать темы для иллюстраций Владимира Алексеевича, мне думается, более всего подходил ему Салтыков-Щедрин. Может быть, «Дон Кихот» Сервантеса?

Правда, я не все у него знаю! Долгая жизнь у нас обоих, а видеться приходилось редко, и видеть «все его творчество» (такое обширное!) мне не пришлось.

В переписке мы иногда грызлись — я восставала за «правду», как я ее понимала — у него в „Dichtung und Wahrheit" [52] превозмогало первое. Я рада и благодарна ему, что он меня не предал осуждению, остался мне добрым другом!〈...〉

[40] Письмо Милашевского Голлербаху, написанное в ответ на письмо последнего от 24.07.1937 г., было передано Милашевским составителю в феврале 1975 года. В сопроводительном письме Милашевский сообщал следующее: «Разгребая мои «архивы» или на более простом русском языке: бумажный мусор, я нашел... «петух нашел жемчужное зерно» и решил послать его Вам... Очевидно, это мой черновик, судя по тому, что «Эрих Федорович» в обращении написано очень небрежно. Беловика, конечно, не разыскать после блокады Ленинграда!.. Я перечитал свое письмо, и мне оно показалось «не смешным», как часто смешны письма, прочитанные через сорок лет! Да я и сейчас могу подписаться под каждым словом! Видите, как я мало изменился в своих вкусах!..»
Печатается с сокращениями.
О дальнейших дружеских отношениях и частых встречах членов группы с Голлербахом свидетельствует написанное последним в 1939 г. шуточное стихотворение «В поезде. 13 февраля 1939 года».
Автограф хранится у Кузьмина. Печатается с сокращениями.

Тринадцатое февраля...
Прощайте, бывшие «тринадцать»!
Вас развела судьба, суля
Вам больше вкупе не встречаться.

Я встретил только пятерых,
Но это «только» — больше многого:
Здесь сочетанье черт живых
Искусства вольного и нового

Пера и кисти паладин,
Хотел бы увенчать я лаврами
Вас, многоопытный Кузьмин,
И вас, улыбчивая Маврина.

Кузьмин, чье легкое перо
Так нравится в своем разбеге нам.—
Как необычно и остро
Вы показали нам «Онегина»!

Постигнув красок самоцель,
От галльской живописи пьяны,
Мы узнаем монмартрский хмель
В полотнах Мавриной Татьяны.

Движений быстрый ураган,
Веселье цирка, блеск балета
Запечатлел для нас Даран
В изломах линий, в пятнах цвета.

А вы, Софронова,— Марке́
Приемлющая, как собрата —
Я был у вас на чердаке
В одной из уличек Арбата.

И я запомнил навсегда
Москву, написанную Вами —
Дома, сады, людей труда
В свинцово-серой грустной гамме.

Во имя нежных брачных уз
Давно покинув берег невский,
Все тот же Вы, любимец муз,
Великолепный Милашевский.

И, вместе с тем — всегда не тот:
Насмешливый, жизнелюбивый,
За поворотом поворот
Вас увлекает прихотливо.

Ведь мы знакомы с давних пор:
Забуду ль комнату поэта
И перекрестный разговор,
Игривой шуткою согретый.

Там — акварели Гильдебрандт,
Мотивы «Фигаро» и «Тоски»,
Офорты Гойи, томик Занд
И в папках Юрочки наброски.

[41] Имеются в виду Ю. И. Юркун и его коллекционирование рисунков, фотографий, дневников и т. п. См об этом с. 201 настоящего издания.

[42] Имеются в виду автобиографические произведения В. В. Розанова: «Уединенное», «Опавшие листья».

[43] Статья была написана для каталога выставки портретов писателей, открывшейся в Москве, в Центральном Доме литераторов в апреле 1961 года. К выставке был отпечатан только пригласительный билет с вложенным в него кратким перечнем портретов писателей. Рукопись хранится в архиве А. И. Милашевской.

[44] Веритабль (veritable — фр.) — истинный, подлинный, настоящий.

[45] Печатается по рукописи, находящейся в архиве А. И. Милашевской. Датируется второй половиной 60-х годов, хотя положения, в ней высказанные, можно встретить и в более ранних записях Милашевского.

[46] Некоторые из рисунков, вошедших в качестве иллюстраций в книгу П. Г. Скосырева «Бег»: «Трубная площадь», 1927, ГТГ; «Москва, Мясницкие ворота», 1929, ГРМ.

[47] А. Малышкин «Севастополь» (ГИХЛ, 1933).

[48] Портрет Анри Барбюса находится в Институте мировой литературы им. А. М. Горького; местонахождение портретов Вересаева и Шолохова неизвестно; портреты Бабеля (вариант), Гладкова, Малышкина — в Гос. литературном музее; портрет П. Васильева — в ГТГ.

[49] Цикл иллюстраций к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Ч. Диккенса находится в Гос. литературном музее.

[50] Печатается с сокращениями по рукописи, хранящейся у А. И. Милашевской. Датируется 1965—66 гг.

[51] См. примеч. 19.

[52] «Поэзия и действительность». От названия знаменитого автобиографического сочинения И. В. Гете «Поэзия и действительность в моей жизни».



Недбайло Михаил Иванович 1901—1943

Живописец, акварелист. Автор пейзажей и тематических композиций. Работал как плакатист и книжный иллюстратор.
Родился в Ростове-на-Дону. Участник гражданской войны. С 1922 жил в Москве. Учился в изостудии Пролеткульта (1922—1923) у В. Фалилеева; во Вхутемасе-Вхутеине (1923—1927) у П. Кузнецова и Р. Фалька. С группой студентов Вхутеина ездил в 1925 году в Париж. Один из организаторов художественного общества «Рост»; участник выставок этого объединения (1928—1929) и других выставок в СССР и за границей. Имел персональную выставку в Москве (1934). Работал как иллюстратор для издательства «Молодая гвардия», как плакатист — в Окнах ТАСС (1941). Преподавал в Ярославском художественно-педагогическом техникуме (1928). В 1935 был в творческой командировке в Крыму (пионерский лагерь «Артек»). Участник Великой Отечественной войны. Погиб в Белоруссии 14 октября 1943.

Литература: Художник-живописец Михаил Иванович Недбайло. Выставка в клубе им. Авиахима. [Каталог]. М., 1934; Москва в русской и советской живописи. Каталог выставки. М., 1980, с. 150, 151.

Из письма М. И. Недбайло Н. В. Кузьмину [53]
27.XI.1929. Ярославль

Мой дорогой, мой хороший Николай Васильевич!

Очень рад Вашему письму, оно меня обрадовало, но одна беда — я за это время ничего не делал — вял. Не знаю отчего. Я думаю, что скоро хандра пройдет и, наверное, дня через два попытаюсь продолжить работу, начатую еще осенью на одном холсте. Я очень рад, что Рыбченкова и Вас будут печатать — это хорошо для «13». Николай Васильевич, нам надо как можно крепче сплотиться, полюбить друг друга и еще сильней отстаивать, где только можно, "13" — я верю, что мы заставим запомнить нас. В нашей работе надо забыть всякие мелкие дрязги во имя той теплой, чистой и жизнеутверждающей струи.

⟨...⟩ У меня печально обстоит с моими работами — на Мясницкую мне нельзя присылать — ведь там нет места [54]... Кроме того, я не могу себя удержать... и все-таки понемногу режу работы. На днях опять уничтожил две работы: «Перед окном» и (неразборчиво.— *М. Н.)*. Осталось 12 работ, которые уже не буду трогать. На днях попытаюсь сделать несколько штук из фабричной жизни — был с учениками на фабрике, ну и кое-что зарисовал. Что выйдет — не знаю [55]. Я приветствую идею устройства выставки у Сергея для критиков ⟨...⟩ ведь их тоже надо учить и воспитывать. За Ромова нам надо крепко ухватиться. Очень обижаюсь на Рыбченкова, он мне еще не писал. Я предполагал приехать в середине декабря в Москву. Третьяковка ⟨...⟩ черти окаянные. Ладно... мы будем работать, будем верить — будущее за «13». Если привезу работы, то — одну обнаженную, один пейзаж со столбиками и трамваем. А может быть, и ничего не привезу — зол на свои работы. Нам нужно от «ля» перейти на третье «до», взять его легко и во всю силу. Да? Тоскую в провинции — надоело. Мой дорогой Николай Васильевич, не забывайте и пишите чаще. Передайте привет Марии Ивановне, а также Милашевскому, Тане, Сергею [56]...

Жму крепко руку. Ваш М. Недбайло

[53] Печатается с сокращениями. Хранится в архиве Н. В. Кузьмина.

[54] Имеется в виду общежитие Вхутемаса на Мясницкой улице.

[55] В каталоге «Вторая выставка 13» 1930 года значатся работы Недбайло: «Текстильщицы» (№ 99 — масло, № 120 — акварель); «Фабричный мотив» (№ 116—117). Местонахождение работ неизвестно.

[56] Татьяна Алексеевна Маврина и Сергей Николаевич Расторгуев.



Рыбченков Борис Федорович Род. 1899

Живописец, график. Пейзажист, автор тематических картин, занимался книжной иллюстрацией, агитационно-массовым искусством. Родился в Смоленске. Учился в Киевском художественном училище (1915—1918) у Е. Праховой и Н. Струнникова; в Петрограде в Академии художеств (1920—1921) у Н. Альтмана и А. Матвеева; в Москве во Вхутемасе (1921—1925) у Л. Поповой, А. Древина, А. Шевченко. С 1921 г. живет в Москве. Член общества художников «Рост» (с 1928). Впервые выставлялся на 2-й выставке Смоленского общества художников (1919). Работал в «Окнах сатиры РОСТА Запфронта» и над оформлением агитпоездов. В последующие годы участвовал на выставках в СССР и за границей. Имел персональные выставки в Москве (1934, 1940, 1961, 1975), в Смоленске (1961, 1963). Руководил изостудией Пролеткульта в Смоленске (1919), преподавал рисунок в общеобразовательных школах, работал с самодеятельными художниками. В 1960 совместно с К. В. Рыбченковой организовал Детскую изостудию № 1 Ленинградского района Москвы. Совершал творческие поездки по стране — на Урал, по европейскому Северу, на Украину, в Бурят-Монгольскую АССР, в Крым, по Волге, Каме, Белой и другие. Заслуженный художник РСФСР (1970).

Литература: Художники земли смоленской. Перед загл. авт.: *Осокин В. Н., Рыбченков Б. Ф., Чаплин В. П., Федоров В. В.* Л., 1967; *Рыбченков Б.* Академия художеств.— Москва, 1982, № 9, с. 178—179; Талашкино. [Альбом. Коммент. Б. Рыбченкова и др.] М., 1973; Художник-живописец и рисовальщик Борис Федорович Рыбченков. Выставка в клубе им. Авиахима. Каталог. М., 1934; выставка произведений художников Ф. К. Лехт, Б. Ф. Рыбченкова. [Каталог. Вступит. статья *О. Бескина*]. М., 1935; *Рыбченков Б. Ф.* Мой путь.— Творчество, 1935, № 3, с. 7; *Эфрос А.* Два художника (Б. Рыбченков и Г. Шегаль) — Le journal de Moscou (на франц. яз.). М., 1935, № 23; Б. Ф. Рыбченков. Каталог выставки. (Вступит. статья *Н. Соболевского*). М., 1940 (Центр. Дом журналиста); *Соболевский Н.* На подъеме. (Заметки о выставке Б. Ф. Рыбченкова).— Творчество, 1940, № 8, с. 10—11; *Яковлев Вас.* Творчество Б. Ф. Рыбченкова.— Советское искусство, 1940, № 23; Выставка работ художника Бориса Федоровича Рыбченкова. Живопись, акварель, рисунок. К 60-летию со дня рождения и 40-летию творческой деятельности. [Каталог. Вступит. статья *М. Сокольникова*] М., 1961; Выставка произведений художника Бориса Федоровича Рыбченкова, посвященных Смоленску. Акварель, рисунок. [Каталог. Вступит. статья *Н. Рыленкова*]. Смоленск, 1963; Заслуженный художник РСФСР Борис Федорович Рыбченков. Выставка произведений. Каталог выставки. [Предисл. *Г. Гулиа*]. М., 1975; *Труб В.* Москва в произведениях Б. Рыбченкова 1920-х—1930-х годов.— Искусство, 1982, № 11, с. 37; *Рыбченков Б.* Трудные дали.— Искусство, 1983, № 10, с. 36; *Рыбченков Б.* Встреча с Фурмановым.— Советская культура, 1984, 7 апреля; *Рыбченков Б.* А. С. Макаренко.— Советская культура, 1984,24 апреля.

Б. Рыбченков. Московский дебют (из воспоминаний художника) [57]

Как-то мне, в ту пору студенту Вхутемаса, предложили участвовать на выставке Ассоциации художников революционной России.

— Да разве такое возможно, даже смешно, — отшутился я и тут же отнес на просмотр жюри свои деревенские зарисовки с натуры.

Совсем неожиданно рисунки приняли и даже по плечу похлопали за то, что они так «вкусно» сделаны. И вот я хожу по роскошным залам Музея изящных искусств на Волхонке, где разместилась 7-я выставка АХРР «Революция, быт и труд» [58]. Обычно, попадая сюда, я подолгу выстаивал у полотен Веронезе, Рембрандта, Гварди, Шардена. В этот же раз даже не заглянул к великим. Гонимый странным нетерпением и не решаясь подняться наверх, я долго кружил по Итальянскому дворику. Никак не верилось, что в этом большом празднике участвую и

я. На мраморных ступенях парадной лестницы и в боковых приделах притихло великое множество той особенной публики, которая кочует с премьеры на премьеру, с одного вернисажа на другой. Этих людей хлебом не корми, но дай возможность первыми увидеть то, что завтра станет доступно всем.

Шла торжественная часть. Через людскую толпу я с трудом разглядел того, кто все это разношерстное собрание заставил себя слушать. На вид ему было явно под пятьдесят. Его интеллигентное матово-бледное лицо с резкими складками у рта казалось усталым. Излишне мясистый нос почти по прямой переходил в высоко открытый лоб. Чуть тронутая сединой темная уцелевшая часть волос росла густо. Аккуратно подстриженные усы и бородка клинышком не могли скрыть яркости резко очерченных губ. Непрестанно поправляя ниспадавшее «чеховское» пенсне, он щурил умные близорукие глаза и со сдержанной страстностью опытного трибуна говорил о том, что очень занимало его сейчас. Это был, конечно, Луначарский. Я узнал его. Кажется, в девятнадцатом году он приезжал в Смоленск читать лекцию о роли интеллигенции в социалистическом обществе. С тех пор он мало изменился.

〈...〉Он говорил: «...Упомяну сейчас только одну фамилию, которую я до сих пор не слышал,— художник, которого я не знаю, но работы которого меня порадовали〈...〉 Я говорю о картинах Богородского, изображающих беспризорных детей... Это превосходные вещи... Это и есть новое искусство... Когда мы смотрим на эту серию лиц беспризорных детей Богородского, мы как будто видим самое нутро тех, которые сейчас растут волчатами. В будущем одни выкуют острый ум и волю, другие окажутся отщепенцами... а третьих скосит судьба. И молодой Богородский умеет показать все это...» [59].

Грохот аплодисментов перекрыл слова Луначарского. Его голос растворился в беспорядочном шуме собравшихся. Мне было видно только, как беззвучно открывался и закрывался у наркома рот. Потом сразу все стихло. Кто-то передал Луначарскому ножницы на блюдечке, и он резанул ими по натянутой у входа в зал красной ленте. Это означало, что выставка открыта.

Я затерялся в толпе. Мои рисунки, одетые в паспарту под стеклом, выглядели вполне солидно [60]. Но почему-то пахнуло на меня от них холодком отчуждения. Попав из рабочего альбома на отменно респектабельную выставку, к тому же в соседстве с прославленными именами, они начали здесь свою новую, уже от меня не зависимую жизнь. Тем досаднее было видеть их несовершенство, а еще глупее ругать себя за то, что согласился быть неплохим фоном для хозяев выставки. И все же, стоя чуть поодаль от своих работ, я ревниво наблюдал за теми немногими, кто подходил к ним, кто хотя бы на полминуты одаривал их вниманием.

И тут же, совсем рядом, у «Беспризорных» Богородского происходило что-то невообразимое. Восторженная щедрость похвал Луначарского взбудоражила зрителей, раздразнила их любопытство, подхлестнула жажду зрелища. Каждый норовил теперь протискаться поближе и собственноглазно увидеть «гвоздь» выставки〈...〉

Того, кто написал «Марафетчиков», «Тихушников», «Ширмачей», я немного знал и всегда любовался им, вернее, его убежденностью в непреложной исключительности. О нем ходило много романтических россказней, и Богородский — в прошлом матрос, летчик, акробат, чекист, поэт и т. д., по простоте души иногда даже приукрашивал свою и без того яркую биографию. Он числился студентом Вхутемаса, но больше заседал в разных комиссиях и комитетах. Был всегда на виду. В его свиту я не входил, да и он не сгорал от желания сблизиться со мной.

Каково же было мое удивление, когда здесь, на выставке, вырвавшись из окружения у своих картин, Богородский подошел ко мне и громко сказал, указывая на мои рисунки:

— А здорово это у тебя получилось. Этому веришь. Поздравляю...

Не требовалось особой прозорливости понять, почему Богородский похвалил меня, тем более, что мои достижения, как казалось мне тогда, не так уж велики были. Просто обласканному фортуной человеку молчать невтерпеж и даже в непогоду ему кажется, что светит солнце. И все же эта, пусть не ахти какая, поддержка кое-что да значила для меня. Не желая оставаться в долгу, я подыскал слова ответного поздравления, но автора «Беспризорных» как ветром сдуло. Он уже в другом конце зала кого-то обнимал, кого-то поздравлял, ликующий и счастливый. Я рассмеялся. Победителей не судят, видимо, потому, что их эгоизм настолько мил и непосредствен, что практически безгрешен...

Вот и московский дебют состоялся, а дальше что? — покидая это парадное сборище, в тревоге думал я. Пока еще числюсь студентом Вхутемаса. Этой осенью буду защищать (от кого и почему?) дипломную картину. Ее содержание видится мне таким: внутренность избы деревенского бедняка. Угол покосившейся печи, полати, рваный полог, люлька, прикрытая стареньким рядном. Люльку качает Глаша. Она еще маленькая, ей не больше восьми. На ее исхудалом восковом личике светятся большие лучистые глаза. Она задумалась о чем-то своем. В мутное запыленное окошко ласково светит июльское солнце, зовет Глашу в поле, на речку, поиграть с подружками. Но Глаше не до удовольствий, не до радости. Ей надо качать люльку. И она ее качает... Для этой картины у меня сделаны и собраны натурные этюды и зарисовки [61] и даже эскизы будущей композиции, то есть лежит в папках и альбомах самое главное, кроме денег. Картину ведь «кормить» надо, а я живу на зарплату учителя рисования. Много ли на это сделаешь? Отсюда и тревожно на душе ⟨...⟩

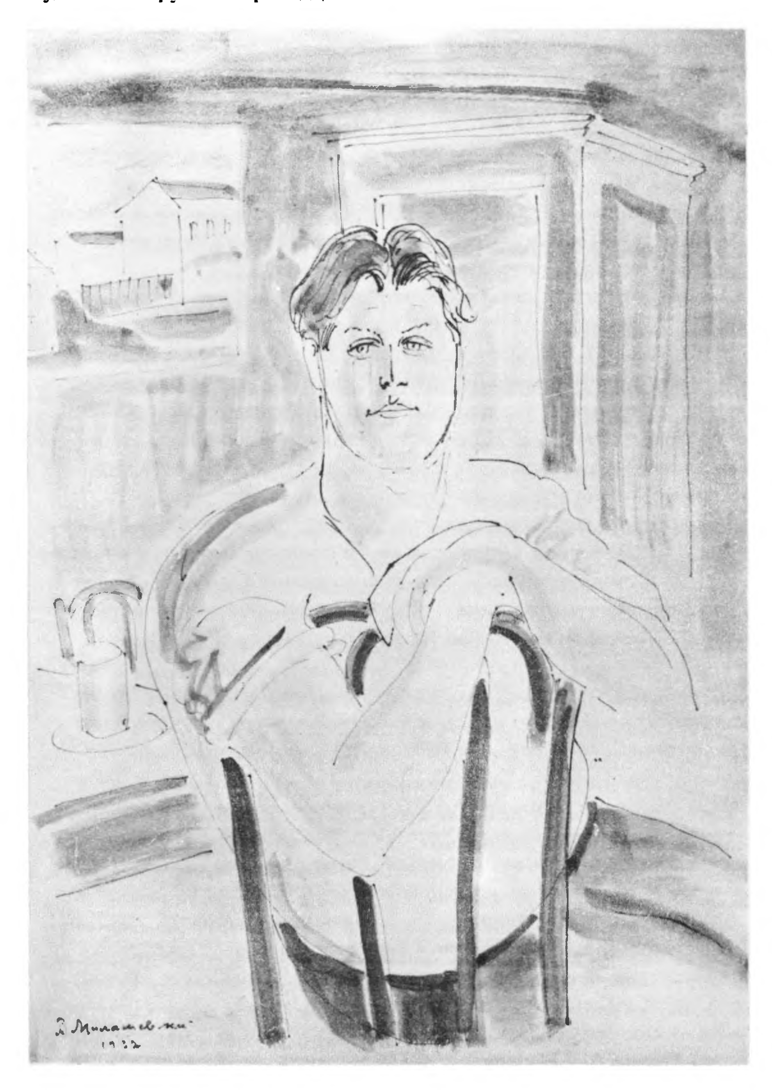
И вдруг случилось самое неожиданное. В одной из центральных газет появилась обзорная статья о выставках. Автор статьи, известный критик, тонкий ценитель французских импрессионистов, забыв о недавнем поклонении искусству во имя искусства, писал:

«Выставка АХРР этого года свидетельствует уже о некотором сдвиге. Если прошлогоднее выступление АХРР носило характер прежде всего односторонней демонстрации в смысле утверждения революционных и трудовых сюжетов, то на этот раз — ценой, быть может, некоторого компромисса — АХРР сделала шаг в сторону гораздо большего разнообразия заданий...» [62]. Отмечая «хороший подбор графики» на ахрровской выставке, критик выделил семерку отличных рисовальщиков, среди которых числился и я. Это уже кое-что значило. Во всяком случае, мне казалось тогда, что и на моей улице станет светлее ⟨...⟩

В ту весну жизнь моя текла размеренно трудно. С утра уроки в школе у Подвесков, днем — в школе на Покровке. На другой день — утром на Покровке, а после обеда в школе, что напротив Бутырской тюрьмы. С понедельника до субботы включительно. А рисовать хотелось очень! Вот тогда крылатая формула — ни одного дня без линии — и стала законом моего бытия. На школьных переменках и в так называемые «окна» по расписанию я зарисовывал то, что видел и запомнил по дороге в школу. Лист за листом накапливались у меня острые зарисовки уличных сцен и пейзажей столицы. Сама жизнь заставила меня заняться московской темой ⟨...⟩

В. Милашевский. Б. Рыбченков [63]

Рыбченков — молчаливый человек ⟨...⟩ Полным голосом заговорил он только на выставке «13». Тут он сразу обратил на себя внимание своими рисунками Москвы. Многие участники «13-ти» рисуют Москву, но Москва Рыбченкова специфична. Художник не рисует Кремль, Большой театр — ему милей улички, прилегающие к Савеловскому вокзалу. Ему нравится в этом районе нечто такое, что нельзя полюбить и чем нельзя любоваться. Это самая безуютная часть города; обвеянные ветром улицы сжаты домами, враждебно смотрящими на случайного путника. Перед низеньким вокзалом, в буфете которого можно выпить жидкий чай



Милашевский В.А.
Портрет Б.Ф. Рыбченкова
1932

без сахара, разбит сквер. Толстые переплеты колких жердей огораживают чахлые прутья, которым, вероятно, никогда не суждено стать деревьями. «Вот моя Ницца»,— сказал мне Рыбченков, указывая на эти огороженные прутья. Если случайный взгляд проезжающего на трамвае № 12 уткнется в этот пейзаж, он отскочит мгновенно и возвратится опять к газете. И вот этот-то район и «воспевается» художником. Этот ветер, гуляющий вокруг Савеловского вокзала, сквозняком врывается в его рисунки. Есть внутренний вихрь, одушевляющий рыбченковское творчество. Шумные заводы, молотьба колхозов, уличные манифестации, иллюстрации к «Двенадцати» Блока — все напоено этим вихрем. Какой-то глухой рокот и звон раздается от этих пересекающихся черных штрихов. Судорожный рисунок, стиль беглой заметки, где слова-намеки сливаются в общую тяжелую и мощную мелодию. Прибавьте сюда еще красочную гамму художника: железисто-черную, с выкриками ярких металлических или химических оттенков. Таков Борис Рыбченков — упорный и настойчивый, как сжатая до отказа пружина.

О. Гильдебрандт. Рыбченков [64]

Мы с ним были (в Москве, до войны) на выставке, где должны были быть его картины. Где — не помню. Когда я переходила из комнаты в другую, я в просвете увидала картину — чью, я не знала,— увидав ее, я вскрикнула и схватила за руку Рыбченкова. Это была «Сухарева Башня» [65]. Но мне показалось: кусок Петроградской стороны — красновато-кирпичное здание в мареве. Это было похоже на места блоковской Незнакомки. Какой-то ленинградский (петербургский) весенний вечерний туман овевал это кирпичное здание, почти таинственное. Я долго не могла забыть эту картину! Реакция на нее моя была искренней и, может быть, неожиданной для самого Рыбченкова. Он потом пригласил меня посмотреть его мастерскую. Район был для меня незнакомый! Рыбченков подарил мне несколько своих акварелей. Я видела потом его работы в «Огоньке» и других изданиях, но самого Рыбченкова больше не видела. У меня о нем хорошее воспоминание, и на все падает свет от его таинственной, восхитительной картины.

[57] Написано в середине 50-х гг. Хранится в архиве Б. Ф. Рыбченкова. Печатается с сокращениями.

[58] VII выставка Ассоциации художников революционной России (АХРР) «Революция, быт и труд» была открыта с 8 февраля по 15 марта 1925 г. в Москве, в Музее изящных искусств.

[59] В рассказе с сокращениями цитируется отрывок из выступления А. В. Луначарского: «Пути искусства» (Приветственное слово на торжественном открытии VII выставки АХРР напечатано в книге: Седьмая выставка АХРР «Революция, быт и труд», вып. II. М., 1925, с. 18).

[60] На VII выставке АХРР экспонировались следующие рисунки Рыбченкова: «Деревня», «Нарпит», «Мать», «Семейные радости», «Кухня», «Дворец труда», «Двор». Из будущих членов группы «Тринадцать» экспонировали на этой выставке свои произведения Ч. Стефанский и В. Юстицкий.

[61] Подготовительные рисунки на темы дипломной картины «На посту» находились в собрании Б. Ф. Рыбченкова («Смоленская деревня. Семейные радости», 1924, тушь, и «Крестьянка у печи, 1924, тушь). Сама картина не сохранилась.

[62] Из статьи Я. Тугендхольда «По выставкам».— Известия, 1925, 3 марта.

[63] См. примеч. 6.

[64] См. примеч. 19.

[65] Местонахождение картины «Сухарева башня» («Утро на Садовой») неизвестно. Первоначальный эскиз имеется у Л. Б. Рыбченковой, дочери художника.



Расторгуев Сергей Николаевич 1896—1943

Живописец, график. Работал главным образом в жанре городского пейзажа, занимался также книжной иллюстрацией, журнальной графикой. Родился и жил в Москве. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1914—1918). В 1918—1920 гг. находился в рядах Красной Армии. Работал в качестве художника в газете «Гудок» (1922—1930), в издательстве «Молодая гвардия» (1930-е годы). Впервые участвовал на выставках в Ассоциации художников-графиков при Доме печати (1927—1928), затем — на других выставках в СССР и за границей.

Архивные материалы: ЦГАЛИ. Ф. 680 (УЖВиЗ); Отдел рукописей ГТГ. Ф. 59, ед. хр. 2632

Литература: *Войтинская З.* Акварели С. Расторгуева.— Советское искусство, 1938, 4 июня, № 72.



Семашкевич Роман Матвеевич 1900 — после 1937

Живописец, график. Автор тематических картин, портретов. Занимался журнальной иллюстрацией. Родился в местечке Лебедево Виленской губ. (ныне БССР). В Вильно (ныне Вильнюс, Лит. ССР) брал уроки живописи в частной студии Тарашкевича. С 1924 жил в Минске, затем в Витебске, где учился в художественном техникуме по классу скульптуры (1925—1927). С 1927 жил в Москве. Учился во Вхутемасе (1927—1930) у С. Герасимова и А. Древина. Впервые экспонировался в 1924 на «I профессиональной выставке секции ИЗО Всерабиса» в Киеве. Участвовал на выставках в СССР и за границей. Совершил поездки с творческой целью в Белоруссию (1932), на Полярный Урал (1933), на Алтай (1937).

Литература: Выставка «Социалистическое строительство в советском искусстве». Каталог. М., 1930—1931, с. 46—47 (биографические сведения о Р. М. Семашкевиче); *Бассехес А.* Ошибка художника, помноженная на ошибки критиков.— Советское искусство, 1931, № 31; *Ройтенберг О.* На рубеже 1920—1930-х годов. Панорама искусств'4. М., 1981, с. 336.

Из письма Р.М.Семашкевича Н.М.Васильевой [66]
14.VII.1937

⟨...⟩ На дороге деревня-сказка. Миллион ландшафтов! Дом, люди, и у каждого пара чистых, совершенно прозрачных глаз ⟨...⟩ Нет слов выразить то, что я вижу. Выжал на тарелку краски (нет палитры). Несчастные, они лежат, ждут воплощения и исчезновения. Я живу. Сейчас заканчиваю письмо тебе, и уже ждет натянутое полотно ⟨...⟩ Мы же художники — рыцари. Рассекаю пополам реку. Деревья связываю в пучки, а солнце топлю в земле и выжимаю тучи. Я все должен делать, чтобы жить, но не философствовать ⟨...⟩

[66] Рукопись хранится у Н. М. Васильевой.



Софронова (Сафронова) Антонина Федоровна 1892—1966

Живописец, график. Работала в жанрах пейзажа, портрета, натюрморта. Автор серий станковой графики, книжных и журнальных иллюстраций.
Родилась в селе Дросково, Орловской губ. Училась в Москве в художественной школе Ф. Рерберга (1910—1913) и в студии живописи и рисования И. Машкова (1913—1917). Впервые участвовала на выставке «Бубнового валета» (1914), затем «Мира искусства» (1917), Московского товарищества художников (1917). В последующие годы участница выставок в СССР и за границей. В 1920—1921 гг. преподавала рисование в общеобразовательных школах Орла и вела занятия в Гос. свободных художественных мастерских в Твери (ныне Калинин). С 1921 постоянно жила в Москве. В 1962 состоялась персональная выставка в Центральном Доме литераторов (без каталога). В 1975 г. в Доме художника были устроены творческий вечер и выставка произведений.

Литература: *Третьяков Н.* Благородное служение искусству.— Московский художник, 1962, № 7, с. 2; *Немировская М.* Образы, рожденные временем.— Творчество, 1978, № 12, с. 21—23; *Немировская М.* Работы А. Ф. Софроновой в Третьяковской галерее.— В сб.: Музей 1. М., 1980, с. 19—22.

А. Софронова. Из дневниковых записей [67]

26 августа. 1915 г. Орел

Я верую, что своим источником искусство должно иметь природу. Я верую, что только в природе заключается начало, вечно обновляющее формы искусства.

Изучение неповторяющихся форм природы — вот средство для художника дать неповторимые образы искусства.

Если искусство отворачивается совсем от природы, то оно приходит к пережевыванию своих собственных соков и вырождению. Но я верую также, что искусство слагается по своим собственным, ему присущим законам, иначе оно перестанет быть искусством. Вот мой «символ веры».

И. Евстафьева. А. Ф. Софронова [68]

⟨...⟩ С 1926 года [Софронова] пишет маслом пейзажи Москвы. Любила она ходить по ее улицам и много гуляла по набережным Москвы-реки; все эти места были недалеко от ее переулка (Большой Афанасьевский), расположенного между Арбатом и Пречистенкой (ныне Кропоткинской). Гуляя делала маленькие зарисовки бледным карандашом с пометочками цвета, а то и просто запоминала, в чем много тренировалась, живя в Дроскове [69]. Затем дома она предварительно выполняла пейзаж сначала акварелью с белилами (которых образовалась тоже серия) [70]. В выборе мотивов городских видов ее больше тянуло к таким, в которых есть «уходящая» линия: например, она любила изображать набережные или мостовые и тротуары переулков. А также простор и много неба, реку, сквозные деревья (не нагруженные листвой); освещение мягкое, не дающее резких теней⟨...⟩

Яркие машковские краски ранних лет, сменившиеся в последующие годы более строгими, определенными, к 30-м годам стали (при стремлении передать атмосферу) распадаться на всевозможные оттенки серебристых, сероватых, золотисто-охристых тонов, кое-где с черными линейными пдчеркиваниями. Глядя на городские пейзажи Софроновой, некоторые говорили: «Марке». Считаю, что тогда надо прибавить — русский — «русский Марке». Это не подражание, а «сродство душ». Писала Софронова широко, где прозрачно, где густо, и часто «королевской» краской были белила и слоновая кость.

Эти годы она работала много. Исполняла натюрморты и портреты. Не раз у нас поднимался разговор — нужно ли сходство при писании портрета? Антонина Федоровна всегда твердо говорила, что сходство в портрете-картине необязательно, что такой цели ставить нельзя — к искусству это никакого отношения не имеет. При выборе натуры для портрета Софронова руководствовалась не степенью значимости личности в ее деятельности — на работе, производстве, в науке, в искусстве,— а степенью ее данных, как носителя живописных, пластических, гармонических душевных особенностей, ярко выявленных в фигуре, руках, в лице и глазах. При таком подходе к портрету-картине натура для нее должна была в себе нести указанные выше качества, которые вдохновляли ее писать именно этого человека. И чем слитнее эти качества, тем легче, смелее, быстрее, почти не нуждаясь в смотрении на натуру, писался портрет.

К особенно удавшимся портретам 20—30-х годов надо отнести «Портрет дочери с куклой» 1925 г., «Даму в зеленом», «Андрея Пумпянского» 1930 г., «Девочку в капоре» (она же «Адька»), «Инессу», «После бани» («Девушка в белом»), а из более поздних «Надю Захаренкову», «Н. Кастальскую», «Д. Дарана», «Е. Е. Слуцкого», «А. Делькруа-Лихошерстову» и еще ряд портретов [71].

Хотя цель передать точное сходство художник не ставил, большинство портретов были очень похожи — не отдельными чертами, а созданным характерным образом. Еще несколько слов о городских пейзажах Софроновой. Работая в течение нескольких лет, Софронова создала большую серию их, которая называется «Москва 30-х годов». Но ведь дело не в том, конечно, что мы на этих полотнах увидим, какая была Москва в эти годы. Еще много можно найти мест в городе, где стоят все те же дома, тянутся те же бульвары, типичные московские переулки. Дело в том, с каким ощущением и каким живописным «голосом» художник воспевал эту Москву. И именно такая Софронова привлекла внимание художников группы «13». В ту пору для Антонины Федоровны вступление в группу «13» было немаловажным событием. Было важно, что ее заметили как художника. Было важно и то, что она вошла в коллектив и ее индивидуальность и миросозерцание художника нашли отклик. А сама она в художниках группы «13» обрела ту среду, в которой легко себя чувствовала; и было общее понимание.

В 1931 году состоялась выставка «13» в просторном зале МГУ. А. Софронова выставлялась своими пейзажами Москвы, Москвы-реки. Одна из ее картин была приобретена приезжим англичанином ⟨...⟩ Это был зимний пейзаж в бело-серо-розовой гамме с тонкими черными подчеркиваниями. Мотивом для него послужило место около храма Христа Спасителя. Вид на розовые дома, сквозившие сквозь снежную дымку; на переднем плане — черно-серый фонарь с круглыми лампами, какие стояли на сквере около храма ⟨...⟩

Выставка группы «13» в 1931 году стала финалом коллективной деятельности творческого объединения. Кличка «формалисты» надолго повисла над участниками выставки. А в те времена это была грозная кличка. В первую очередь она отразилась на выставочной деятельности художников. Еще некоторое время Софронова выставлялась ⟨...⟩ Затем ее работы стали упорно отклоняться выставкомами. Антонина Федоровна перестала таскать впустую свои работы. В этой неравной борьбе ей надо было не столько «победить» любым способом, сколько сохранить себя художником, который творит в силу внутренней необходимости.

Она была в пути, а заниматься устройством своих дел для таких людей означает — останавливаться, а всякая трата времени и сил на что-то другое воспринимается ими болезненно.

Софронова жила и творила с максимальным отключением от всяких помех, с мудрым знанием своих сил и возможностей. Она не считала это каким-то подвигом и не любила и удивлялась этому слову в применении к ней. А такие слова говорились на открытии ее персональной выставки. «...Подвижником себя не ощущаю...»,— писала она в ответном письме Кузьмину в 1962 г. после выставки [72].

В.Милашевский. А.Софронова [73]

Прекрасный цветок на тонком стебле. Задумчивая, слегка печальная голова на теле высокой, стройной женщины. Такова Софронова. Несколько лет тому назад художница обратила наше внимание рядом рисунков, исполненных тушью. Болезненная экспрессивность, экспрессионизм слегка немецкого пошиба выгодно отличали рисунки художницы от благополучного и бездумного рукоделия русских «графиков» [74] 〈...〉

В прошлом году 〈...〉 мы увидели два холста, исполненных до скупости просто. Это была захватывающая простота сильной мысли и большого чувства. Так среди торжища комедиантов, среди фальшивых криков базарной толпы можно услышать шепот настоящих человеческих слов. Кто это так написал? Софронова.

Как радостно в незнакомом лице угадать друга! Художник проделал колоссальную работу, вместо фраз, слов вообще — заостренное, большое чувство. Вместо фразы — тяжелые, скупые слова.

Очень легко быть романтиком, фантастом, пассеистом, и трудно быть неповторимым в повседневной реальности. Легко работать сериями, подкатываясь, как на рельсах, от n-ного произведения к n + 1-ому, но трудно каждый раз заново увидеть свою тему. Художник должен пройти длинный путь развития, чтобы избавить свое творчество от вредных шлаков, узоров, пересола и всех излишеств готического искусства. Путь Софроновой от портретов к московским пейзажам — путь, проделанный многими художниками «13». Это изживание в себе готика. Ясное чувство меры, свойственное большому искусству.

В сущности, это заслуга художников «13», что они стали изображать пейзажи Москвы. Большинство современных художников ее не видят и предпочитают ей «тридевятые царства» 〈...〉 Как очарователен бархат черных красок Софроновой и легкая «горчинка» всей ее гаммы. Так вкусно горчат некоторые сорта осенних яблок.

Н. Кузьмин. Наша гостья [75]

Для многих, кто пришел на выставку Антонины Федоровны Софроновой, ее творчество ранее было совсем неизвестно, и настоящая выставка явилась открытием нового художника. А ведь Софронова работает почти полвека и дожила уже до почтенного юбилея. Впрочем, творчество ее так трепетно, так живо и молодо, что не хочется верить анкетной справке о возрасте.

На выставке показаны в обозримой совокупности работы длинного творческого пути. Мы видим этапы этого пути, отмечаем, как язык живописи приобретает с годами все большую свободу выражения, как совершенствуется живописная фактура, мы угадываем в кажущейся простоте и легкости уверенную руку мастера, умеющего сохранить в каждом мотиве самое ценное — живую остроту душевного переживания от увиденного.

И если всякому зрителю на выставке дано почувствовать поэтическую душу этих вещей, то для нас, профессионалов, есть еще и другая сторона: мы знаем, как непросто достигнуть этой простоты и непосредственности — сколько труда, штудировки, воли, терпения вложено в эти вещи, и мы почтительно говорим: «да, это мастер».

Однако почему же мы так мало знаем о творчестве Софроновой, почему работы, которые мы видим сейчас на стенах Дома литераторов, не появлялись на наших выставках? Об этом, может быть, стоит сказать два слова.

Я помню Софронову на выставке группы «13-ти» в помещении Московского университета в 1931 году. Она выступала рядом с уже именитыми Древиным и Удальцовой и молодыми в ту пору художниками Гильдебрандт, Дараном, Мавриной, Милашевским, Семашкевичем и др.

Софронова выставила тогда серию московских пейзажей, в которых уже определились вполне индивидуальная манера художницы, ее творческий облик.

Выставка «13-ти» 1931 года имела дурную прессу. К участникам выставки был приклеен ярлык формалистов〈...〉

Это смешно читать теперь. Тогда не было смешно.

После этого картины Софроновой можно было увидеть только на ее чердаке на Арбате. Она много работала. Картины никогда не выставлялись. В Союзе художников она числилась в кандидатах и считалась «малоактивной». Ее посещали люди, которым было дорого искусство. Мне случалось иногда быть гидом при этих посещениях. Я помню, как были покорены ее творчеством ленинградцы, посетившие ее в довоенные годы,— художник В. А. Гринберг и искусствовед Э. Ф. Голлербах. Голлербах излил свои восторги в стихах, которые у меня целы [76].

Шли годы, десятилетия. Года два назад П. В. Кузнецов и Е. М. Бебутова, ознакомившись с живописью Софроновой, диву давались, как же это возможно, чтобы живописец такого таланта оставался до сих пор никому неведомым〈...〉

Искусство Софроновой, исполненное ясности, легкости, светлого лиризма, заставляет нас забывать, что творческий путь художника был тернистым. Мы обязаны вспомнить об этом, сказать: «да, это был подвижнический путь» и склониться перед художницей в глубоком поклоне [77].

[67] Рукопись хранится в архиве И. А. Евстафьевой, дочери художника.

[68] Печатается с сокращениями по рукописи, хранящейся в архиве И. А. Евстафьевой. Написано в 1979 г. для настоящего сборника.

[69] Село в Орловской области — родина Софроновой. Автор воспоминаний имеет в виду работы художницы, сделанные в 1920 — начале 1921 г., когда Софронова некоторое время жила и работала в Орле и Дроскове.

[70] Из-за употребления большого количества гуашевых белил они стали похожи на гуаши; и за ними так и закрепилось название гуашей. (Примечание И. А. Евстрафьевой.)

[71] Укажем местонахождение перечисленных живописных портретов: «Дама в зеленом» (1933) — ГТГ; «После бани» («Девушка в белом») (1935) — ГРМ; «Портрет дочери с куклой» (1925) — Музей в Нукусе; «Инесса» — частное собрание в Харькове; «Д. Б. Даран» — собств. Н. В. Даран, Москва; портреты А. Пумпянского, Нади Захаренковой, «Девочки в капоре» (Адька), портреты Н. Кастальской, Е. Слуцкого, А. Делькруа-Лихошерстовой находятся в собрании И. А. Евстафьевой.

[72] Строки из письма А. Ф. Софроновой Н. В. Кузьмину от 1.V.62 г. См. примеч. 67.

[73] См. примеч. 6.

[74] В 1924—1925 гг. Софронова создала целую серию рисунков «Типы улицы». Многие из них находятся в настоящее время в Третьяковской галерее.

[75] Статья была написана Н. В. Кузьминым в связи с персональной выставкой произведений А. Ф. Софроновой, экспонировавшейся в апреле месяце 1962 г. в Центральном Доме литераторов в Москве. Статья предназначалась для газеты «Московский литератор», но не была тогда опубликована. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве И. А. Евстафьевой, дочери художницы. Статья вошла в книгу Н. Кузьмина «Давно и недавно» под названием «На выставке А. Ф. Софроновой» (М., 1982, с. 372).

[76] См. примеч. 40.

[77] В ответном письме Кузьмину Софронова писала: «Спасибо Вам, дорогой Николай Васильевич, за присылку статьи и за те многие хорошие слова, которые в ней сказаны обо мне... Примите от меня и от моих близких глубокую благодарность за Ваше большое и такое внимательное участие в устройстве выставки. Можно сказать, что Вы продирижировали ею с начала и до конца 〈...〉» Письмо от 1.V.62 г. хранится в архиве Н. В. Кузьмина.



Стефанский Чеслав (Вячеслав) Казимирович 1889—1942

Живописец, график. Автор пейзажей, натюрмортов. Занимался газетной и журнальной графикой, агитационно-массовым искусством. Родился в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). Окончил в 1912 году Пензенское художественное училище. После Октябрьской революции, являясь командиром Красной Армии, совмещал военную службу с общественной деятельностью и творческой работой художника. В 1918—1920 гг. принимал активное участие в жизни Смоленска: начал экспонироваться на выставках Смоленского общества художников (1918, 1919), преподавал в изостудии Пролеткульта, участвовал в праздничном оформлении города к первой годовщине революции, работал как художник в театре. Затем в Ельне заведовал подотделом искусств и организовал местное отделение Союза работников искусств. С 1922 г. жил в Москве. Главным образом сотрудничал в газетах и журналах. Выставлялся нерегулярно в Советском Союзе и однажды в Иоганнесбурге (1931). Совершил творческие поездки на Кольский полуостров (1931) и в Белоруссию (1936).

Литература: Художники земли смоленской. Перед загл. авт.: *Осокин В. Н., Рыбченков Б. Ф., Чаплин А. П., Федоров В. В.* Л., 1967, с. 57—63, 70.

Из автобиографии Ч. К. Стефанского [78]

Революция. Февраль. 1917 год. С первых дней революции принял участие в работе организованных полковых комитетов. Был избран от своей роты в полковой комитет. В мае 1917 года с группой солдат по рапорту выбыл на фронт, где принял участие в полковых солдатских организациях (Ровненский полк. Западный фронт).

Предоктябрьский период — среди руководства в полковом комитете (тов. председателя п/комитета), руководил и проводил борьбу за линию большевиков. Подготовка к выборам. Был председателем комитета. Организовывал с товарищами победу списка большевиков. Вели борьбу с реакционным офицерством.

Приказ т. Крыленко о перемирии. Переговоры с немцами о перемирии, агитация среди немецких солдат. Конец войны. Фронт двинулся на восток. Минск, занятие города германо-поляками. Приказ от немцев о выдаче руководителей полковых комитетов и выборочных командиров полка. Бегство из оккупированного Минска с группой солдат в город Оршу. В Смоленске после явки в штаб откомандирован по месту гражданской службы в город Краснослободск. Конец учебного года, после чего возвращение в Смоленск.

Работа в областном отделе народного образования в качестве художника-инструктора по охране предметов искусства и старины, работа по организации художников. Работа в Пролеткульте и в качестве руководителя студией ИЗО.

Запасной полк в Ельне, в который я был направлен после мобилизации в Красную Армию, откомандировал меня на усиление работников в местный отдел народного образования, где я организовал отдел искусств при внешкольном отделе и работал в качестве зам. начальника.

В этом же городе организовал Союз работников искусств, труппу актеров для гарнизонного театра, музыкальные курсы. Эту работу вел до откомандирования в Ростов в Политуправление Северокавказского Военного округа и в г. Миллерово — в качестве художника при гарнизонном клубе.

После болезни (тиф) был откомандирован в Смоленск в распоряжение Политуправления Запфронта, где работал художником и руководителем клубных студий ИЗО. После демобилизации из Красной Армии выехал в Москву, где работал в издательствах в качестве художника.

С. Ижевский
Воспоминания о товарище [79]

С Чеславом Казимировичем Стефанским я познакомился в 1918 г. Он был старше меня лет на восемь [80]. Я тогда только закончил гимназию в Ельне, а Стефанский был командирован в Ельнинский наробраз зав. отделом культуры. У него был очень строгий вид, и я поначалу стеснялся его, но однажды он вдруг во весь голос и страшно фальшиво запел: «Куда, куда вы удалились», расхохотался, и лицо у него стало таким простым и понятным, что я сразу перестал его побаиваться.

В то время в Ельню приехало много интересных людей из Москвы, Ленинграда — художников, музыкантов. У меня было пианино, и собиралась компания. Вот тогда у меня со Стефанским и стали налаживаться дружеские отношения, с учетом, что он был настоящим художником, а я еще только приобщался к искусству через журналы «Мир искусства», «Аполлон» и др. Мои любимые художники были тогда — Борисов-Мусатов, Бенуа, Рерих и, конечно, Врубель. Стефанский же знал и Ван Гога, Сезанна, Матисса, увлекался кубизмом. Его живопись — черно-фиолетовое, лимонное, желтое, оранжевое — была тогда так непонятна мне.

Я повторяю, он был очень талантлив, но жизнь у него была на редкость неудачна. Большая семья, необеспеченность, неумение устраиваться в жизни — все это не оставляло ему времени для искусства, да и воли, большой, направленной к одной цели, у него не было. Он уехал из Ельни в 1921 году, и вновь встретились мы с ним в 1925 году.

Он работал в редакциях, и времени на искусство по-прежнему не было. У нас с ним наладились просто товарищеские отношения. Во время совместных «халтурных работ» я видел его врожденный талант декоратора. Исполняя простые диаграммы, он проявлял в оформлении изобретательность, применяя «фактуры», цвет, материал, и заказчик только «крякал» от удовольствия.

Мы оба были приняты в 1930 году в «13» и участвовали на выставке в здании I МГУ. Он ездил от «13-ти» в Хибины, где были разработки апатитов, затем выставил акварели.

После ликвидации обществ мы со Стефанским были в бригаде польско-советских художников при польской газете «Трибуна Радзецка». После поездок (по-моему, Стефанский ездил в Белоруссию, а я на Украину — в колхозы Каменец-Подольского пограничного района) была выставка-отчет об этих командировках, с каталогом [81].

Позже со Стефанским встречались у Рыбченкова, у меня. Время шло. Стефанский по-прежнему работал мало. Последний раз я видел его в 1941 году〈...〉 В следующем году Стефанский умер. Такова была горестная жизнь этого талантливого, но неудачливого человека.

[78] Рукопись хранится в архиве составителя. Написана в 1930-е гг.

[79] Написано в 1979 году для настоящего сборника.

[80] Стефанский старше Ижевского на 10 лет.

[81] Выставка работ бригады польско-советских художников была открыта в марте — апреле 1936 г. в Москве в Центральном польском клубе. Был издан иллюстрированный каталог на польском и русском языках, со вступительной статьей А. Боцеха. М., Изд. центральной польской газеты «Трибуна Радзецка», 1936.



Удальцова Надежда Андреевна 1886—1961

Живописец. Автор натюрмортов, портретов, пейзажей, тематических композиций. Работала также в области декоративно-прикладного искусства.
Родилась в Орле. С 1892 г. жила в Москве. Училась в школе рисования и живописи К. Юона и И. Дудина (1905—1908), где преподавал также Н. Ульянов. Продолжала образование в студии Киша — ученика Ш. Холлоши (с 1909). Работала в Париже в мастерской «Ла Палетт» (1911—1912) под руководством А. Ле Фоконье (Le Fauconnier, Henri Victor Gabriel), Ж. Метценже (Metzinger, Gean) и А. Д. Сегонзака (Segonzac, André Dunoyer, de). По возвращении в Москву впервые экспонировалась на выставке «Бубновый валет» (1914), затем в Петрограде на выставках — «Левые течения» (1915), «Трамвай В» (1915), «0, 10» (1916). После 1917 года участвовала на выставках в Советском Союзе и за границей. Персональная выставка состоялась в Москве (1965) в Центральном доме работников искусств (без каталога).
Принимала участие в реорганизации художественного образования, работая в отделе ИЗО Наркомпроса и Моссовета, в московском Пролеткульте. Преподавала в Первых гос. свободных художественных мастерских (1918—1920), во Вхутемасе-Вхутеине (1921—1930), Московском текстильном институте (1930—1932), Московском полиграфическом институте (1932—1934). Совершила творческие поездки на Урал (1926—1928), Алтай (1930), в Армению (1933—1934).

Архивные документы: Отдел рукописей ГТГ, ф. 59, ед. хр. 4567.

Литература: Каталог выставки картин А. Д. Древина и Н. А. Удальцовой. Л., 1928 (Гос. Русский музей); Советские художники. Т. I. Живописцы и графики. М., 1937, с. 331—332; *Салько О.* У картин Н. А. Удальцовой.— Искусство, 1966, № 4, с. 21—23; *Мясина М. Б.* Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., 1973, с. 220—225.

Н. Удальцова. Из автобиографии [82]

⟨...⟩ Поездка на Алтай с его четкими формами, прозрачным воздухом и ослепительным, всюду проникающим светом создала коренной перелом в работе. Богатство впечатлений заставляло меня взяться за зарисовки, и так как в длительных поездках верхом невозможно было возить с собой краски и альбомы, я набрасывала мне одной понятными штрихами виденное, и, таким образом, я вновь вернулась к работе с натуры.

Был пройден какой-то круг, и вновь встали те же задачи живописи, которые стояли раньше, только обогащенные двойным опытом, работой над отвлеченной формой и работой с натуры ⟨...⟩ Мои последние лабораторные поиски 1930—1932 годов являются основой работы сегодняшнего дня. Моя задача — дать наиболее живой, насыщенный радостью жизни и внутренней осмысленностью образ трудящейся женщины-колхозницы, ее работы среди природы, которая на наших глазах изменила свой пассивно левитановский стиль и пронизана новым содержанием и новым пафосом коллективного труда.

Н. Удальцова. От Бийска до Каргонского хребта (отрывки из дневника) [83]

Пятнадцатого мая мы выехали из Москвы, было жарко, зелень уже была порядочная. В Перми стало холодать; прохладно на Урале, меньше листвы. Опять Кама, опять Кунгур, Сылва, Уральские горы, мелькнул Свердловск, и вот Сибирь — равнина, равнина, лесостепь, кругом огромные пространства невозделываемых полей.

Вскоре Обь и Новосибирск.

⟨...⟩ И вот мы в Бийске, а Алтай где-то за снежными завесами так же далек и неприступен, как в Москве ⟨...⟩

Решили ехать по пути к Уймонам на Усть-Кан.

25 мая нашли обратного ямщика и выехали наконец. Было чудное утро. Бия сверкала; долго ехали берегом, сосновым лесом. Переправа у Катуни на канатах, стояли долго. И вот она степь, впереди синеющий хребет Алтайских гор, казалось, уходил все дальше и дальше〈...〉

Степь кончается, начинается предгорье〈...〉 Тут же совсем рядом село Алтайское, село громадное — несколько верст. Очень живописное село. За Алтайским узкая долина, сжатая невысокими горами, небольшая речка в камнях, слева утесы в виде готического строения, целый сад черемухи〈...〉 Снова небольшой перевал, и перед нами открылись сияющие горы, одна из них покрыта снегом, это гора Лысуха, подъема на нее со стороны деревни нет, на вершине лежит озеро. Рядом гора Острая. Село Куэчан — большое. Это село было местожительством нашего ямщика, здесь мы должны были отдохнуть и сменить лошадей〈...〉 Черный хребет в Куэчане — красив, все утро по нему ползали облака, курясь у Лысухи. С противоположной стороны большая бархатисто-зеленая гора с утесами, обращенными к реке. Черная, черная от дождей земля, много тополей, и потемневшие от старости и дождя домики с белыми, как на Урале, ставнями.

Дальше в путь. Не очень рано двинулись мы в дальнейший путь. Теперь наш путь лежал по реке Песчаной, в глубь Алтая, в страну ойротов.

〈...〉Едем берегом Песчаной. Песчаная получила свое название от обилия песков, береговых песков, особенно много их у Псурака, но сейчас весной река сильно разлилась, настолько бурно несет свои воды, что у воды кружилась голова и шум был основательный, когда она пенясь, вздутая и серо-желтая, неслась у камней. Дорога от Псурака до следующей деревни была очень живописна, все время берегом реки в небольшой долине, она то поднималась на отроги хребтов, то спускалась снова к воде. Общий вид местности резко изменился, исчезли долины и пашни, дорога идет узким коридором между невысоких хребтов каменистых гор, попадаются заросли молодых листвен[ниц] 〈...〉

[82] Печатается с сокращениями по кн.: Советские художники. М., Изогиз, 1937, т. 1, с. 332.

[83] Алтайский дневник Н. Удальцовой хранится в семье А. А. Древина. Публикацию подготовила Е. А. Древина.



В.А.Милашевский
Портрет Ю.И.Юркуна. 1927

Юркун (Юркунас) Юрий Иванович 1895 — после 1938 [84]

Писатель. Рисовальщик-любитель. Родился в Вильно (ныне Вильнюс, Литовской ССР). С 1913 жил в Петербурге, занимался литературной деятельностью. Художественного образования не получил. Вместе с М. А. Кузминым, С. Э. Радловым, А. А. Радловой подписал «Декларацию эмоционализма» (1923). Основные литературные произведения: «Шведские перчатки». СПб., 1914; «Рассказы, написанные на Кирочной улице в доме № 48». Пг., 1916; «Дурная компания». Пг., 1917.

В. Милашевский. Ю. Юркун [85]

Это художник или писатель — Юрий Юркун? Юрий Юркун есть Юрий Юркун. Прежде всего он Юрий Юркун. Замечательная проза, рисунки, философия и коллекционерство — это эманация его личности. Он прежде всего коллекционер. Коллекционер мыслей, чувств, впечатлений, журнальных вырезок, дневников молоденьких девушек и чужих фотографий. Коллекция марок, монет, рисунков — это все общепризнанные денежные ценности. Коллекционерство Юркуна не имеет меркантильных целей. Сколько стоит, например, фотография вот этой старой девы, классной дамы какого-то дореволюционного института? Ничего или очень много для «любителя». А вот этот генерал — квинт-эссенция генеральской скромности? Это, вероятно, он — герой так называемых генеральских анекдотов. И при этом усы, борода — растительность субтропическая. Один раз в жизни попадется такой генерал. Автор этих строк предлагал коллекцию офортов Рембрандта. Нет, не соблазнишь Рембрандтами Юркуна. Кислыми щами, говорит, пахнет.

В его коллекции собраны балерины и кооператоры, махновец и новобрачная институтка, провинциальный почтмейстер с женой и пятью детьми, деятель крестьянской реформы 1861 года и общая баня в Донбассе. Поистине это какой-то дегустатор человеческих персон⟨...⟩ Нужно много есть, вбирать в себя, чтобы отдать потом. И Юркун ест.

На его рисунках девицы, одетые в платья, высмотренные на дагерротипах 70-х годов, встречаются с современнейшими посетителями пивных на Лиговке или в Марьиной роще. На фоне провинциального забора — деревья, покрытые нежнейшей майской зеленью. На ветке — птица той особенной формы, которую можно видеть только в перепачканных тетрадях двенадцатилетней школьницы.

Рисунки Юркуна содержат всегда какой-либо рассказ, придуманный автором во время исполнения вещи⟨...⟩

О. Гильдебрандт. Юркун [86]

С ним я познакомилась в 1920 г. Стали «разговаривать» в конце года. Когда пришла в гости, мне стали показывать «вырезки» старых итальянцев (Синьорелли, Содома, Беноццо Гоццоли)... А также художника, который мне сперва показался комичным! А потом стал из самых любимых: Гис. Юрий Иванович много писал (прозу), но еще не рисовал. Но к живописи питал большое пристрастие и вырезывал из журналов кучу вырезок. Причем у него не было системы — а какое-то смешение — классики, новые художники, фотографии (быт и виды старой России), юмористические рисунки и даже «нарез»: то кусок тела — рука, то

какие-то вещи. Он обожал «Самофракийскую Победу», египетские статуи, критские фрески, некоторые работы Родена, некоторые иконы, рисунки писателей... Особенно Пушкина. Я думаю, это «носилось» в воздухе; вряд ли он говорил об этом с Кузминым.

«Рисовать» он начал в 1922 г. Один рисуночек похвалил Сомов. Я думаю, что Юркун стал рисовать под влиянием Милашевского — тот был «заразительный», и они говорили обо всем без конца. Да! Очень Юрий Иванович любил Бердслея.

Знакомых художников было много, со многими он «менялся» то гравюрами, то вырезками, то оригиналами〈...〉

Рисунки Юрий Иванович ценил и «старые», и Репина, и Шишкина. Он «скоро» полюбил Пикассо. Нравились Дюфи, Менцель, Федотов (очень), Л. Кранах (очень), Рембрандт (рисунки), некоторые голландцы, Ватто, Питер Брейгель, Гойя, Веласкес, Бронзино, Хогарт, Ларионов (больше Гончаровой), Матисс, Утрилло (что видел в жизни, а что — в журналах).

Мы с ним не во всем сходились; смеялся, что у Ренуара дамочки сидят не на земле, на «попках», а где-то в воздухе; зато любил Дега, который мне казался сухим. Я находила Пикассо нарочитым, больше любила Брака, которого обожал Лебедев, как более колориста, чем Пикассо. Анри Руссо ему казался мрачным — городские задворки! А мне — фарфоровым, парадным (нарядные тропики с лотосами, аэропланы в небе...). Он ужасно обрадовался «Пиросману» [87]. Я — тоже, но я от Руссо его отгородила. Ему нравился Серов: «Одиссей», мне — «Европа на быке» (море). Юрий Иванович был в хороших отношениях с Маяковским (но как будто не по линии живописи, а только литературы). До знакомства со мной виделся и был дружен с Судейкиным (тот делал его портрет), с Анненковым.

Я думаю, Милашевское «Цоп! Цоп!» подхлестнуло его рисовать. Он любил Диккенса и любил иллюстрации к Диккенсу〈...〉

Юркун был очень музыкален, в доме Кузмина бывало много композиторов, и Кузмин много играл на рояле. Они оба любили Моцарта и Дебюсси. Из русских — Мусоргского, к Чайковскому — оба — спокойны. Нравился очень Стравинский. Юркун «собирал» лубки и «дневники» неизвестных людей. Некоторые — уморительные: «На обед была тетя Лина»〈...〉

До того, как приехал и обосновался в Ленинграде, Юркун был кое-где в провинции, играл на сцене. Его потом «заманивал» Мейерхольд. Но он «держался» литературы, а живопись (т. е. у него рисунок) пришла позднее, и до конца жизни.

Конечно, нигде не учился. Милашевский — злоязычный — к Юркуну отнесся тепло и любовно. Мне лично как-то даже назвал его «гениальным» — в самом «дионисийском смысле»,— т. е. в полном кавардаке всех представлений. Об этом свойстве Юркуна точно так же отнесся еще один человек — творческий, но — не знаю, как представить его. Помню, как-то Осмеркин, увидев, как Юркун рисует, вскрикнул: «Юра, какая у тебя правильная и смелая линия!» — Тот ответил: «Саша, ведь я не на трупах учился!»

Я не помню, кто из художников (Воинов?) говорил, что у Юркуна «инфернальность» (я лично нахожу его рисунки светлыми и веселыми, а не инфернальными),— а у меня «конфирмация». Но кто-то другой нашел у меня грусть и умирание эпохи!

С Лебедевым Юркун «менялся», но не показывал ему своих работ.

[84] Биографические сведения любезно предоставлены литературоведом А. Е. Парнисом. См. также: Письмо Б. Пастернака Ю. Юркуну.— Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 225. Вступительная заметка, комментарий и публикация Н. Богомолова.

[85] См. примеч. 6.

[86] См. примеч. 19.

[87] Грузинский художник-примитивист Н. Пиросманашвили (1862—1918).



Юстицкий Валентин Михайлович 1892—1951

Живописец, станковист и монументалист, график. Автор пейзажей, композиций на фантастические сюжеты, создатель монументально-декоративных росписей. Работал в театре как режиссер и художник. Занимался книжной иллюстрацией. Родился в Петербурге. Учился в Вильно (ныне Вильнюс, Литовская ССР) в художественной студии Гольдблата; в частных студиях в Париже (1912—1913); в эти же годы посетил Вену, Берлин. В 1915—1918, живя в Москве, участвовал на выставках (Московское товарищество художников, «Магазин», выставка картин художников-фантастов и др.). В 1918—1935 жил в Саратове, вел творческую, преподавательскую, организационную работу. В 1923 состоялась персональная выставка в Саратове. Возглавлял студию живописи и рисунка при саратовском Пролеткульте, преподавал в Саратовском гос. художественном институте. Работал в театре как режиссер, композитор, автор эскизов костюмов и декораций. В 1936 жил в Москве, занимался книжной иллюстрацией. После десятилетнего перерыва в работе вернулся в 1946 в Саратов. Занимался живописью, руководил изостудией при заводе «Комбайн». Участник выставок в СССР и за рубежом.

Архивные материалы: ЦГАЛИ, ф. 1938, оп. 1, д. 70.

М. Троицкая-Егорова. Об учебе у В. М. Юстицкого (из воспоминаний художницы) [88]

⟨...⟩Осенью 1918 или 1919 г. (точно не помню) мой старший брат, видя, с каким увлечением я рисую, сказал мне: «А не хотела бы ты поучиться, позаниматься в студии? Я видел, на Театральной площади, напротив Городского театра открылась художественная студия Пролеткульта»⟨...⟩

Мысль поступить в студию Пролеткульта привела меня в восторг. Одно название «студия», да еще Пролеткульт, сулило неведомые чудесные тайны. Манило открытием чего-то до сих пор неизвестного и прекрасного.

Студия расположилась в помещении бывшего небольшого магазина. Снаружи дверь и большое окно, на ночь задвигавшееся темными железными жалюзи. Вся стена кругом окна и двери была расписана красиво, красочно и как-то по-новому, тем новым жизнерадостным, смелым и дерзким почерком, который, как мне кажется, характеризовал вообще искусство первых лет революции.

Перешагнув за порог, я очутилась в очень большой комнате, сплошь заставленной мольбертами, пропитанной густым запахом красок и керосина, полной людей всех возрастов от 12 до 50 лет. Многие уверенно рисовали, лепили, терли краски на камне. Было радостно, оживленно и для меня невиданно.

...Приветливо и просто, без всяких формальностей и даже без показа работ я была молниеносно принята в число учащихся, в группу В. М. Юстицкого. Мне вручили картон, мольберт, палитру. Краски себе я должна была натирать на камне. С замиранием сердца я начала на огромном картоне натюрморт. Я впервые писала с натуры масляными красками, мне это очень нравилось, но уже через 15—20 минут я пришла в ужас от того, что получилось. Привыкнув работать акварелью, я разводила краски керосином, как водой. На картоне все полилось, смешалось. Вал. Мих. Юстицкий, не удивляясь и не вмешиваясь в остальные детали работы, быстро разъяснил мне принцип работы масляными красками.

Юстицкий был необыкновенно подвижен, быстр, вдохновенно увлечен. Не сообщая ученикам никаких законов и приемов, он много рассказывал о современных художниках, о задачах искусства революции. Не оказывая давления на учеников, относился ко всем с одинаковой серьезностью, не делая различия в зависимости от возраста⟨...⟩ Он открыл понимание отношения искусства к жизни, чувство меры, вкуса, бескорыстной преданности искусству.

Другим руководителем живописи в студии был художник Николай Иванович Симон. Скульптуру вел Павел Федорович Дундук. Иногда в студии позировала и

обнаженная модель. Это в те дни, когда доставали неизвестно откуда немного топлива для «буржуйки». Тогда только и обогревались «буржуйками» и случайным топливом (и дома, и в студии). Иногда приходилось жечь стулья, столы. Краски разводили керосином, кисти делали сами из щеток.

Юстицкий начал в то время увлекаться сначала кубизмом, затем супрематизмом. Он искренне верил, что это один из путей к новому пролетарскому искусству. Он говорил, что искусство революции должно идти не от устоявшихся музейных форм, а от открытий современности (например, цвет у импрессионистов), освоения новых возможностей, новых материалов и обязательно смелых поисков динамичности картины.

Хотя он и не навязывал своих позиций, но его увлеченность передавалась ученикам. Многие, в том числе и я, старались освоить принципы кубизма, некоторые работали в стиле примитивистов.

Все были в то время охвачены необычайным подъемом, динамичностью эпохи, вдохновлялись воздухом революции, и это чувствовалось в работах всех художников того времени, а также, конечно, и в нашей студии.

Юстицкий и Симон устраивали выставки работ своих учеников в витринах магазинов. Помню, мои работы висели в витринах на углу Немецкой и Никольской улиц (в самом центре).

Валентин Михайлович в это же время взялся за большую роспись стен в клубе Пролеткульта (угол Вольской и Б. Казачьей). Помогал ему главным образом один из самых талантливых учеников — Балакирев. Это был очень молчаливый, углубленный в себя скромный паренек лет 15—17.

Тема росписи (насколько я помню) — героика труда, пафос революции. Работа была выполнена в очень короткий срок, в смелой уверенной манере Юстицкого. Декоративная обобщенность, динамичность, острый рисунок характеризовали манеру Юстицкого, да и были присущи общему направлению искусства тех дней 〈...〉

Примерно в 1920—1922 гг. были осуществлены в Саратове нашими студийными художниками В. М. Юстицким и Н. И. Симоном две интереснейшие, на мой взгляд, театральные постановки. Симон ставил «Игру интересов» в Городском театре, а Юстицкий в Общедоступном драматическом театре им. К. Маркса «Паровозную обедню» В. Каменского. Постановка «Игры интересов» осталась в моей памяти как невиданная красочная феерия и чрезвычайно мне понравилась.

«Паровозная обедня» была решена совсем в другом плане. Во-первых, занавес был необычен, чем-то напоминал полосатое одеяло. Декорации были просты, или их почти не было. Но в силу этого особенно ярко воспринимались актеры в оригинальных красочных костюмах, державшиеся на сцене как-то совсем по-иному.

Осенью В. М. Юстицкий был приглашен на педагогическую работу в Саратовский художественный институт. В институте были созданы индивидуальные мастерские. Каждый художник-руководитель обучал согласно своим принципам и методам. В мастерскую Юстицкого пошли те, кто искал новые пути в искусстве. Валентин Михайлович перевел из студии в Институт и меня к себе в мастерскую на 1 курс. Одновременно я поступила и в Саратовский университет на отделение истории искусств, и со студией для меня все было закончено. Я даже не могу теперь вспомнить, долго ли она еще существовала и каков был ее конец.

Жизнь стала еще более насыщенной и интересной. В это время в Саратов съехались замечательные люди из многих городов страны, из Москвы, Ленинграда. Почти каждый день устраивались литературные вечера, диспуты. Жизнь била ключом. Все делалось с подъемом, энтузиазмом, горячо.

В Саратов приезжал А. В. Луначарский (лекции в Городском театре), поэт Вас[илий] Каменский читал свои стихи прямо у нас в институте〈...〉

Самой яркой и оригинальной фигурой был, несомненно, В. М. Юстицкий. Он был участником всех диспутов, вечеров, инициатором многих дерзких и не-

обыкновенных начинаний. Таким его созданием был интереснейший театр «ПОЭХМА» (конечно, кроме него такими же горячими создателями и участниками были многие художники, музыканты, поэты — как говорит и само название театра) ⟨...⟩ Постоянным дирижером и композитором был Юстицкий. В число исполнителей входило много учащихся Художественного института, в том числе и я (единственная девочка). Мне надевали мужской пиджак, котелок, на щеке рисовали черный треугольник. Так же старались театрализовать свои костюмы и другие участники. Инструментами служили звонки, палочки, гармошки, автоматические гудки, метлы и все, что могло шуметь, стучать. В мою роль входило также несколько реплик в симфонии «Утро большого города».

Вторая симфония, пользовавшаяся большим успехом,— «Паровозная». Наш оркестр выступал бесплатно в военных и рабочих клубах, а также в Большом зале Саратовской консерватории. Особенно запомнился успех в военной школе, помещавшейся в то время в здании бывш. духовной семинарии, угол М. Сергеевской и Александровской. Зрители много аплодировали и в благодарность преподнесли каждому участнику по большой краюхе хлеба. Тогда это было великолепным подарком, намного дороже денег.

Годы 1918—1925 были временем культурного подъема и расцвета Саратова⟨...⟩

Из письма А. В. Юстицкой М. А. Немировской [89]
Сентябрь 1978

⟨...⟩ Творчество художника крайне разнообразно. Юстицкий — человек большой культуры, интересы его не ограничивались только областью живописи. Он живо интересовался литературой, театром, скульптурой и т. д., встречался с Маяковским, Каменским, Есениным, впоследствии большим другом художника становится писатель Артем Веселый.

В эти годы художники часто собирались вместе и устраивали так называемые «вечера художников». На этих вечерах устраивали диспуты и доклады на всевозможные темы, касающиеся искусства: «Театр и революция», «Об искусстве», «Новотаризм — поэтэрик» и т. д. Залы украшались художественными панно, читались стихи, ставились балеты (танцы красок), творческие экспромты. Эскизы декораций, костюмы балетов, панно в концертных залах, в антрактах — зарисовки и шаржи — все выполнялось художниками.

Казалось бы, столь незначительные темы, как, например: принцип художественного оформления стенных газет, оформление города в дни торжеств, оформление витрин магазинов — тоже интересовали художников, и они принимали в этом деятельное участие, считая своим долгом прививать массам хороший вкус.

В 1921 г. был принят проект памятника жертвам Революции, представленный художником Юстицким для города Саратова (журнал Саррабис № 2 от 1921 г.).

В 1920—1922 гг. в Саратове организовался театр «ПОЭХМА». «ПОЭХМА» — театр объединения поэтов, художников, музыкантов и актеров. Театр открылся осенью 1921 года и работал в помещении кино «Мурава». Художественной частью театра заведовал Юстицкий. По понедельникам в театре проводились дискуссии по творческим вопросам, решались вопросы, связанные с путями развития советского искусства. Необычность театральных постановок, объединяющих цирк, эстраду, музыку и выставки изобразительных искусств, привлекала в театр много публики. Актеры и зрители составляли нечто целое. Это было ново, интересно, увлекательно, остроумно. Этот театр просуществовал недолго, но имел большой успех. В фойе театра была постоянно действующая выставка картин. Театр вызывал оживленные дискуссии и споры. В театре Юстицким были поставлены «Паровозная обедня» В. Каменского, «Карл Моор» и др.

С 1936 года художник работал для издательства „Academia“ в Москве над иллюстрациями произведений Э. Золя, А. Франса, Г. Флобера, М. Пруста⟨...⟩

В последние годы своей жизни Юстицкий много работал в области живописи. Он создал очень интересные живописные полотна, часть которых в 1965 году была приобретена музеем им. Радищева в Саратове. Среди этих полотен — портрет жены, два пейзажа, «Арлекин» и 32 рисунка.

Это краткая биография Валентина Михайловича.

Мне хочется помимо скупых биографических данных сказать Вам немного о моем отце как о личности.

Это был живой, темпераментный, добрый человек, очень остроумный и веселый. Хорошо понимал и чувствовал природу. Любил длительные прогулки пешком и знакомство с новыми местами. Все его творчество тесно связано с Волгой, как, впрочем, и всех почти художников, живших в то время в Саратове.

В те годы художники, дружившие с отцом (Егоров, Симон и др.), жили полной творческой жизнью, часто собирались вместе, много говорили и спорили об искусстве. Вместе с семьями выезжали летом в деревни и села средней полосы России на отдых и этюды, были расположены друг к другу, вместе огорчались неудачами и были счастливы, если кому-нибудь удавалось создать что-либо значительное. Тесно были связаны с музеем им. Радищева, где проводили много времени. Валентин Михайлович очень любил животных, особой его страстью, если можно так выразиться, были лошади. Отсюда и «Скачки». Я не могу Вам сказать, где находятся «Скачки» с выставки рисунков «Тринадцати», а «Скачки» 1927—1928 гг. приобретены Государственной комиссией по приобретениям произведений работников изобразительных искусств〈...〉

[88] Рукопись хранится в архиве М.А.Троицкой-Егоровой, написана в 1970-е гг. Печатается с сокращениями. Троицкая-Егорова Муза Александровна (род. 1904 г.), художница.

[89] Письмо Анны Валентиновны Юстицкой, дочери художника, хранится в архиве составителя.
Печатается с сокращениями.

Библиография

Каталоги

Выставка рисунков 13. [Каталог]. Ассоциация художников-графиков при Доме печати. М., 1929

Вторая выставка 13. [Каталог]. М., 1930

13. Выставка картин. [Каталог]. М., 1931

Газеты

Л[обанов] В. Л. Открылась выставка рисунков «Тринадцати».— Вечерняя Москва, 1929, 18 февраля

Фед[оров]-Дав[ыдов] А. А. Выставка рисунков 13-ти.— Правда, 1929, 20 марта

Рогинская Ф. Искусство. Текущая художественная жизнь.— Известия, 1929, 21 марта.

Березарк И. Выставка рисунков и акварелей в Доме печати.— Гудок, 1929, 23 марта.

Черняк Р. Тринадцать кустарей-одиночек.— Комсомольская правда, 1931, 8 мая

Кипренский А. Штрих и слово. Художники советской книги.— Советское искусство, 1933, 15 августа

Журналы

Рогинская Ф. Художественная жизнь Москвы. Выставки.— Новый мир, 1929, № 8, с. 302—314

Воинов Вс. О ленинградской графике.— Красная панорама, 1929, № 23, с. 19

По художественным выставкам. Выставка «13-ти».— Прожектор. 1929, № 16, с. 27

Текущая художественная жизнь. Выставка «Тринадцати».—Красная нива, 1929, № 6, с. 19

Геронский Г. 13 блаженных.— Бригада художников, 1931, № 4, с. 29

Усс А. Несколько слов о выставке «13-ти».— За пролетарское искусство, 1931, № 6, с. 28, 29

Ромов С. Художники и народное творчество.— 30 дней, 1936, № 7, с. 77—86

Немировская М. Группа «13».— Творчество. 1976, № 6, с. 16—19

Книги

Радлов Н. Доре и советская графика.— В кн.: *Гартлауб.* Гюстав Доре. Л., Ленинградский обл. Союз художников, 1935, с. 5—13

Сидоров А. А. Советское искусство. Графика. М., Искусство, 1949, с. 69—71

Кауфман Р. С., Сидоров А. А. Книжная и станковая графика.— В кн.: История русского искусства. Т. XI. М., 1957, с. 488—490 (Акад. наук СССР. Институт истории искусств)

Кузьмин Н. Штрих и слово. Л., Художник РСФСР, 1967, с. 134—147

Молок Ю. Начала московской книги. 20-е годы.— В кн.: Искусство книги. 1967. Вып. 7. Полвека советской книжной графики. М., Книга, 1971, с. 35—62

Немировская М. Группа «Тринадцать».— В кн.: Советская графика, 75—76. М., Советский художник, 1977, с. 186—204

Кузьмин Н. Давно и недавно. М., Советский художник, 1982, с. 267 — 270

Принятые сокращения

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве;

ГРМ — Государственный Русский музей в Ленинграде;

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея в Москве;

Музей в Киеве — Киевский государственный музей русского искусства;

Музей в Саратове — Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева;

Музей в Перми — Пермская государственная художественная галерея;

Музей в Ташкенте — Государственный музей искусств Узбекской ССР;

Музей в Нукусе — Государственный музей искусств Каракалпакской АССР.

Список иллюстраций

34 В.М.Юстицкий. Охотники. 1929.
Б., гуашь

35 В.М.Юстицкий. Всадники у дерева. Не позднее 1927 г.
Б., чернила, перо. 17,5×22. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева
В.М.Юстицкий. Всадники. 1930-е гг.
Б., акв., кисть, тушь, перо. 27,5×39. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева

39 Р.М.Семашкевич. Портрет Н. М. Васильевой, жены художника. 1933.
Б., масло. 24,7×17. Художественный музей им. В.В.Верещагина. Николаев

40 Р.М.Семашкевич. На железной дороге. Начало 1930-х гг.
Б., тушь, перо, кисть. 25×32. ГТГ
Р.М.Семашкевич. Колонна автомобилей. 1931.
Б., тушь, перо. 15,9×24. ГТГ

42 Р.М.Семашкевич. «Смотри, Ваня...». 1931.
Б., тушь, перо. 16,1×23,1. Собрание семьи художника. Москва
Р.М.Семашкевич. На работу. 1931.
Б., тушь, перо. 22,6×30,4. Собрание семьи художника. Москва

44 А.Д.Древин. Новостройка. Начало 1930-х гг.
Б., гуашь. 29,7×42,5. Собрание семьи художника. Москва
А.Д.Древин. Пейзаж с трактористом. 1931.
Б., гуашь. 21×28,6. Собрание семьи художника. Москва

45 А.Д.Древин. Пейзаж с охотником. 1931.
Б., гуашь. 27,1×43,8. Частное собрание. Москва

46 Н.А.Удальцова. Два всадника. 1931.
Б., гуашь. 30,4×43,9. ГМИИ
Н.А.Удальцова. Долина. 1931.
Б., гуашь. 29,7×41,6. ГМИИ

48 А.Ф.Софронова. Московский переулок. 1927.
Б., тушь, кисть, перо. 30,1×28,2. ГТГ
А.Ф.Софронова. Городской пейзаж с лошадкой. 1931.
Б., тушь, палочка. 21×26,9. Собрание семьи художника. Москва

49 А.Ф.Софронова. Тихий переулок. 1929.
Б., акв., тушь, перо. 31,2×26,7. ГТГ

50 Заявление Ч. Стефанского в группу «13»

51 Ч.К.Стефанский. Москва уходящая. «Двор извозчиков». Начало 1930-х гг.
Б., гуашь, тушь. 51×70,5. Собрание семьи художника. г. Энгельс
Ч.К.Стефанский. Москва уходящая. Трактир «Бухта». Начало 1930-х гг.
Б., пастель. 54×70,5. Собрание семьи художника. г. Энгельс

52 Заявление С. Ижевского в группу «13»

53 С.Д. Ижевский. Дирижабль над Москвой. 1931.
Б., тушь, кисть. 28,5×41. ГТГ

54 С.Д.Ижевский. Набережная Москвы-реки. 1931.
Б., тушь, кисть. 29×40. Собственность художника. Москва

55 С.Д.Ижевский. На Тишинском рынке. 1931.
Б., тушь, спичка. 36,5×27,3. Собственность художника. Москва

58 В.А.Милашевский. Н.В.Кузьмин на этюдах. 1920-е гг.
Б., акв., тушь. 27,6×41,9. ГМИИ

60 Страница из журнала «Красная нива», 1929, № 6

66—67 Разворот каталога третьей выставки группы «Тринадцать»

68 Н.В.Кузьмин. Купанье. 1930.
Б., акв. 37,7×48,5. ГТГ

69 Н.В.Кузьмин. Московская улица. 1929.
Б., акв. 49,3×34,8. ГТГ

70 Н.В.Кузьмин. Военный городок в Саратове. 1928.
Б., акв. 36×52,5. ГТГ

71 Н.В. Кузьмин. Стоянка автобусов. 1929.
Б., акв. 35,7×53. ГТГ

72 В.А.Милашевский. Чистые пруды. 1931.
Б. серая, акв., белила, тушь, спичка. 23×30,5. Частное собрание. Ленинград

Именной указатель

Х-98 **Художники группы «Тринадцать»** (Из истории художественной жизни 1920—1930-х гг.): Сост., вступит. статья М.А. Немировской.— М.: Советский художник, 1985

—216 с., ил. 2 р. 60 к. 15500 экз.

Книга о художниках группы «Тринадцать». В это московское объединение конца 1920-х — начала 1930-х годов входили графики Н. Кузьмин, Т. Маврина, В. Милашевский и другие.

Х $\frac{4903040000-014}{084(02)-86}$ 54—85 **ББК 85.153 (2)7**

Художники группы «Тринадцать»

Автор вступительной статьи
и составитель
Мирра Абрамовна Немировская

Редактор И.А. Гутт
Художник В.Ю. Марковский
Художественный редактор К.О. Остольский
Технический редактор Н.Г. Дреничева
Корректоры Ю.П.Баклакова, И.А.Шорсткина

ИБ № 925
Сдано в набор 30.03.84
Подписано в печать 04.12.85
А 07344
Формат 70×100/16
Бумага мелованная 120 гр.
Гарнитура шрифта Таймс
Печать офсетная
Усл. п. л. 17,55. Усл. кр-отт. 44,2
Уч.-изд. л. 16,941
Тираж 15500. Зак. № 342. Изд. № 1—203
Цена 2 р. 60 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Типография В/О «Внешторгиздат»
127576, г. Москва, Илимская ул., д. 7

2 р. 60 к.

Из истории художественной жизни 1920х-1930х годов

В ряду разнообразных явлений искусства рубежа 1920—1930-х годов определенное место занимает деятельность группы художников, получившей по числу участников выставок наименование «Тринадцать».
Группа объединила по преимуществу художников-графиков, ратовавших за свободный, живой рисунок с натуры, исполненный «в темпе натуры», соотнесенный с ритмами самой жизни. Общим для всех художников «Тринадцати» было романтически-взволнованное восприятие окружающей действительности, стремление к непосредственному и свободному ее изображению, поиски подлинно высокой художественной культуры.
Для стилистики их рисунка характерны преобладание мягкой, гибкой линии, внимание к передаче пространственно-воздушной среды, сложность тональной нюансировки. На выставках объединения экспонировались также и картины. «Проникновение» в группу живописцев свидетельствовало об определенной эволюции, расширении ее платформы.
Организаторами и членами «Комитета» первой выставки (1929) были В. А. Милашевский, Н. В. Кузьмин, Д. Б. Даран — ставшие впоследствии крупными мастерами станковой графики и книжной иллюстрации. В выставках «Тринадцати» участвовали О. Н. Гильдебрандт, А. Д. Древин, Над. В. Кашина, Т. А. Маврина, Б. Ф. Рыбченков, А. Ф. Софронова, Н. А. Удальцова и другие.
Исследование истории и задач объединения дополнено документами и справочным материалом. Многие документы публикуются впервые. В своей совокупности они воссоздают одну из граней художественной жизни страны на коротком, но очень насыщенном и бурном отрезке времени.